


Stanford University Libraries
105 026 533 948







Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXIII.

Hebbels Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Wilhelm Alberts.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Hebbels

Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Wilhelm Alberts.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Dem Andenken

meiner lieben Eltern

gewidmet.



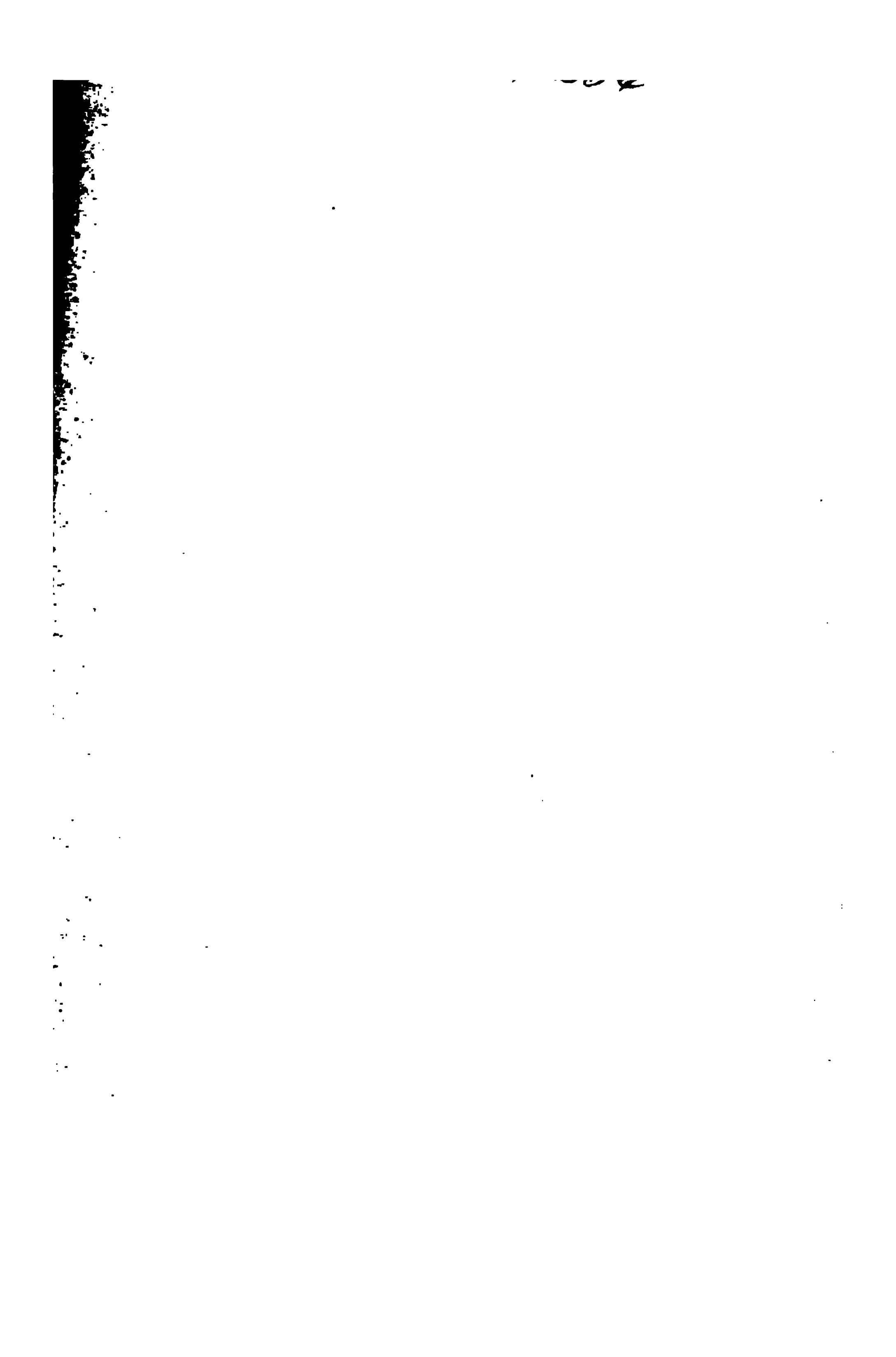
Inhalt.





Doch — eine Untersuchung seines Verhältnisses zu Shakespeare müßte infolge der Spärlichkeit der Mitteilung ziemlich dürftig ausfallen, und es wäre um unser Vorhaben mißlich bestellt, wenn sich dies Verhältnis nicht auch tatsächlich auf Grund einer entsprechenden Vergleichung der Werke beider beschreiben und begründen ließe.

Hebbel hat das mit Ludwig gemeinsam, daß er ein tiefes Ungenügen findet an dem Drama Goethes und Schillers. Auch er wendet seine Blicke über unsere Klassiker hinaus zu den früheren, großen Vorbildern und namentlich zu Shakespeare und wagt es, sein Schaffen unmittelbar an ihn anzuknüpfen. Dies geschieht aber durchaus seiner eigenen Natur gemäß — in der selbständigsten Weise. Und gerade die Selbständigkeit Hebbels Shakespeare gegenüber ist es, die eine Frage nach dem Verhältnis der beiden so wichtig macht.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXIII.

Hebbels
Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Wilhelm Alberts.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

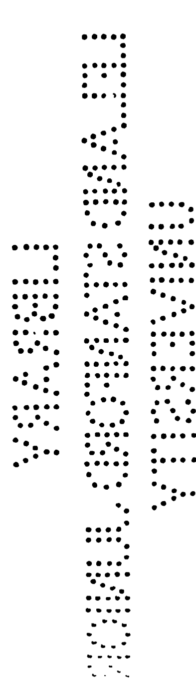
Hebbels
Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Wilhelm Alberts.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.



Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Dem Andenken

meiner lieben Eltern

gewidmet.

Ludwig hält es für töricht, die griechische Form mit der Shakespeares zu vergleichen, für ihn ist jene die durchaus primitivere. Hören wir seine eigenen Worte. „Verlangen Sie, daß die Komposition ein Organismus sei, so weiß ich niemand über Shakespeare. Oder wollen Sie mir die griechische Tragödie vorhalten, in welcher das Lyrische und Epische noch unverbunden beisammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freistehende Gruppe sind, wo die arme Handlung gewaltsam gedehnt und immer, ehe wir noch heimisch darin werden konnten, von unendlichen, undramatischen Chorgesängen zerrissen wird, die uns im ganzen Mythenkreise herumführen, bis wir schwindeln?“ [1]) Hebbel dagegen spricht mit großer Wärme von der „keuschen Gebundenheit der griechischen Tragödie“; darin liege ein Zauber, dem Shakespeare notgedrungen entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer Breite entfesselte. [2]) Ja, gerade die Chorpartien, die Ludwig so tadelt, machten auf ihn den tiefsten Eindruck, als er in Paris einer Aufführung der Antigone beiwohnte, und er spricht die Ansicht aus: „Im allgemeinen sehe ich jetzt deutlicher ein wie früher, daß die Tragödie am Chor ein wesentliches Element verloren hat; denn, um eben nur eines zu berühren, wie kahl ist der Schluß unserer Stücke . . . und welch schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nichtplastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechtes, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können.“ [3]) Hier befindet sich Hebbel im Gegensatz zu Hegel und Solger, die beide den antiken Chor für das moderne Drama als überflüssig erklären. [4])

Shakespeares Komposition ist ihm zu sehr zersplittert.

---

[1]) Otto Ludwig: Shakespeare-Studien, W. V, 85.

[2]) W. XII, 30.

[3]) Tgb. II, 3169.

[4]) W. Fr. Hegel: Vorlesungen über Ästhetik III, 549. R. W. F. Solger: Vorlesungen über Ästhetik, 319.

Und dieses Urteil fällt er nicht nur vom Standpunkt des Theaters aus. Daß Shakespeares Stücke sich nicht in den engen Rahmen der bestehenden Bühne fügen wollen, würde seiner Stellung als Dramatiker keinen Abbruch tun. Ursprünglich deckt sich überhaupt „Theatralisch und Dramatisch" für ihn durchaus nicht. Er nennt diese Ansicht, die Gutzkow ihm gegenüber vertrat, eng und konfus. In einem Briefe vom 7. März 1840 erklärt er: „Die dramatische und theatralische Kunst sind in meinen Augen zwei Notwendigkeiten, die, obgleich sie aus einem und demselben Bedürfnis entspringen, doch nur in einem Annäherungsverhältnis stehen und nicht ganz zusammenfallen können. Gar manches gehört durchaus in die dramatische Dichtung hinein, was bei ihrer theatralischen Verkörperung ebenso notwendig wegfallen muß; denn die Dichtung ist mehr Natur, die Darstellung mehr Bild, jene empfängt nur ihre letzten und höchsten, diese empfängt alle ihre Gesetze von der Schönheit."[1]) Aber allmählich tritt eine Verschiebung seines Standpunktes ein. In dem Vorwort zur „Maria Magdalene" heißt es bereits: „Ich wiederhole es: eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb."[2]) Und diese Ansicht ist offenbar die bleibende gewesen.[3]) Aber Hebbel ist davon überzeugt, daß Shakespeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich nicht mit dem Wesen der Kunst überhaupt verträgt: die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur sich nicht, wie die Kunst, ins Enge zusammenziehen; hierin unterscheiden sie sich und aus diesem Unterschied sind die Grundgesetze der Kunst abzuleiten."[4]) Aber bei Shakespeare liegt der Fall ganz einzig. Er verstößt nach Hebbels Meinung gegen dieses Grundgesetz, und doch vergibt man es ihm nicht allein,

---

[1]) Tb. II, 1931.

[2]) W. XI, 52.

[3]) Vgl. „Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas" von Arthur Kutscher. Dort ist in Kapitel XVIII der Gegenstand ausführlicher erörtert, als es hier geschehen kann.

[4]) Tb. III, 3679.

man hat das Gefühl, als ob man ihm für die Grenzverwirrung sogar noch zu danken habe. Und das kommt daher, weil wir bei ihm „durch das Medium der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung zu erfahren glauben.“ [1])

Gegen Shakespeare als Theaterdichter muß sich das Urteil Hebbels natürlich noch verschärfen. Das ist um so selbstverständlicher, weil er niemals in die Vortrefflichkeit unserer modernen Bühne irgendwelche Zweifel setzt. Sie ist ihm der Shakespeares gegenüber einfach die vollkommenere, die höhere Stufe der Entwicklung. Auf der Bühne Goethes und Schillers will auch er seine Lorbeeren pflücken; für die Versuche, die Shakespeares wieder einzuführen, hat er eitel Spott und Hohn. Ludwig würde den abstrakten Erwägungen Hebbels und seiner aus dem Wesen der Kunst überhaupt abgeleiteten Verwerfung der Shakespearischen Form wohl wenig Geschmack abgewonnen haben. Er stellt sich ganz auf den Boden der Tatsachen, fragt nach den künstlerischen Absichten Shakespeares und kommt dadurch zu einem völlig verschiedenen Ergebnis. Das moderne Drama geht von anderen Voraussetzungen aus als das antike, es will eine reiche, lebenswahre, völlig selbständige Handlung, nicht nur eine Episode, es will ausgeführte Charaktere, nicht nur Reliefbilder, und für diese Art des Dramas ist Shakespeares Form ihm die einzig mögliche. Er bekennt also, daß er Shakespeare gerade von der Seite der Komposition am meisten bewundere, und mit Leidenschaft zieht er gegen die modernen Dramatiker zu Felde, die Shakespearische Charakteristik mit der konzentrierten Form vereinigen wollen. Das ist ein Unding, ein Widerspruch, und es kommt im besten Falle ein Kunststück dabei heraus.

Ein gewisser Stoffrich (Pseudonym für Barnstorff) hatte in einer Schrift über „Hamlet“ behauptet, Shakespeares dramatische Kunst stelle die Wahrheit über die Schönheit. Hebbel bestreitet das: „Shakespeare macht es sich mit der Schönheit nur nicht bequem, er legt sie nicht willkürlich in die Welt hinein, sondern er holt sie aus der Welt heraus, und er muß die Welt mit allen ihren Rissen und Sandbänken

[1]) Tb. III, 3679.

freilich umsegeln, ehe er zeigen kann, daß sie rund ist.“[1]) Aber was Hebbel für Shakespeares Dichtungsweise im allgemeinen leugnet, das muß er für Shakespeares Sprache zugeben. Shakespeare entspricht offenbar seinen Anschauungen vom dramatischen Stil aufs beste, wie aus dem Aufsatz über dies Thema[2]) hervorgeht. Hebbel betont hier vor allem den Unterschied zwischen Relation und Darstellung. Die Relation ist an das Fertige gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat, aber sie dringt nicht in die Übergänge. Die Darstellung gibt den Werdeprozeß in seiner ganzen Tiefe und begleitet alles von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt; sie führt das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sich-Umgebärens vor. Daraus ergibt sich der Unterschied in der Form, in der diese beiden Arten auftreten. Der Relationenstil ist immer kurz oder phrasenhaft. Die Darstellung bringt Rauhigkeit des Versbaues, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges mit sich, weil sich ihr bei jedem Schritt eine Welt von Anschauungen und Beziehungen aufdrängt — die sie alle mitnehmen muß. Diese Charakteristik ist wie auf Shakespeare gemünzt, erinnert auffallend an Ludwigs Auffassung und man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, sie sei aus Shakespeare abgeleitet. Es würde auch insofern passen, daß er sich gegen eine weitverbreitete Torheit wendet: für eine schöne Sprache im Drama zu schwärmen. Wie Hebbel darüber dachte, spricht er in einem Brief an Elise Lensing aus: „Der Teufel hole das, was man heutzutage schöne Sprache nennt; es ist dasselbe in der Dramatik, was die sogenannten schönen Redensarten im Leben sind. Kattun, Kattun und wieder Kattun.“[3]) Shakespeare zeigte ihm, wie der dramatische Stil sein soll. Hebbel entwickelt seine Ansicht allerdings nicht induktiv, sondern deduktiv. Er geht vom Allgemeinen, dem Sprachbildungsprozeß aus, um dann immer weiter ins Einzelne, Besondere einzudringen, und er schließt seine Arbeit mit den

[1]) W. XII, 259.
[2]) W. XI, 65ff.
[3]) Br. I, 138. An Elise Lensing 19. 12. 36. Vgl. W. XI, 280, 81: Von der sogenannten schönen Diktion . . .

Worten: „Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß Shakespeare nicht ohne zureichenden, inneren Grund seinen Dialog vor sich herwälzt, wie Sisyphus den Stein, und daß man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueschen als auf ein Muster zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.“[1]) Wenn Hebbel ein andermal erklärt: „Shakespeare bedient sich zuweilen des Stils des Reichtums. Dieser ist der vornehmste, aber nicht der edelste,“[2]) so meint er damit den überreichen rednerischen Schmuck und die übermäßige Bilderfülle, die den modernen Menschen allerdings öfters wenig anmutet. Dieser Ausspruch läßt sich übrigens mit der oben dargestellten Grundanschauung leicht vereinigen.

2. Beurteilung einzelner Werke.

Die Bemerkungen Hebbels über einzelne Dramen Shakespeares sind, wie erwähnt, nur spärlich. Es ist immerhin merkwürdig, daß er, der sich so gerne in seinen Schriften mit den Schöpfungen Goethes, Schillers, Kleists, der Jungdeutschen auseinander setzt und sie bis ins einzelne analysiert, kein einziges Werk Shakespeares einer wirklich eingehenden Prüfung unterzogen hat. Vielleicht folgt diese Tatsache aus folgender Ansicht: „Sicher gehört mehr Geist dazu, einem minder hervorragenden Dichter gerecht zu werden, z. B. einem Zacharias Werner oder einem Heinrich von Kleist, um von den Neueren nicht zu reden, auf ihren verschlungenen Wegen zu folgen und zwischen ihnen und der Nation zu vermitteln, als auf neue Entdeckungen im Shakespeare auszugehen“ . . .[3]) Wenn er einmal an ein bestimmtes Werk anknüpft, so führen seine Gedanken sofort vom Besonderen ins Allgemeine. Solche Fälle sind deshalb nicht weniger dazu geeignet, Hebbels persönliche Anschauungsweise kennen zu lernen.

Unter Shakespeares Werken haben die Königsdramen seine besondere Aufmerksamkeit erregt, wenn ihm auch die

[1]) W. XI, 73.
[2]) Tgb. II, 2169.
[3]) W. XII, 30.

übrigen Stücke „des größeren Gesichtskreises wegen" höher stehen. Er bewundert den historischen Geist, der in ihnen waltet. Hier handelt es sich nicht darum, Anekdoten aus der Geschichte in dramatischer Form vorzubringen oder längst vergangene und vergessene Gestalten und Begebenheiten zu einem neuen Scheinleben zu erwecken, sondern in Shakespeare lebte der Sinn für das ewig Lebendige in der Geschichte, für die Mächte, die in dem Entwicklungsprozeß der Menschheit tätig sind, und so stellte er seinen Landsleuten ihre jüngste Vergangenheit in einem großen Kausalzusammenhang dar und ließ sie das Werden ihres jetzigen Zustandes im Bilde erblicken. Hier wird das Drama zur höchsten Form der Geschichtsschreibung. Aber gerade in den Historien muß uns nach Hebbels Ansicht klar werden, wie sehr Shakespeare durch die Größe seines Landes getragen wurde. Man hat auch in Deutschland versucht, Historien zu schreiben, hat sich namentlich abgeplagt, die Geschichte der Hohenstaufen dramatisch zu gestalten. Alle diese Versuche, erklärt Hebbel, mußten jämmerlich scheitern, weil die deutsche Nation bis jetzt — im Jahre 1843 geschrieben — überhaupt keine Lebens-, sondern nur eine Krankheitsgeschichte aufzuweisen hat, und eben die Hohenstaufen, so bedeutend sie als Persönlichkeiten zum Teil waren, zerrissen und zersplitterten Deutschland, anstatt es zusammenzuhalten. Aus dieser Erörterung geht hervor, daß ihm für ein historisches Drama der betreffende Entwicklungsprozeß, nicht die große geschichtliche Persönlichkeit, durchaus die Hauptsache ist.

Für die höchste Schöpfung Shakespeares erklärt Hebbel den „Lear". Er ist ihm das einzige Werk, das mit der „Antigone" verglichen werden kann. Es ist die furchtbare Tragödie des Undanks und seiner moralischen Folgen, und zwar hat der Dichter dieses Grundthema so bis in die Tiefe ausgeschöpft, daß alle Folgezeit höchstens noch Spielarten davon hervorbringen kann. Diese wunderbare Schöpfung hat Hebbel bei einer Aufführung so ergriffen, daß er sogar sein Urteil über Shakespeares Formlosigkeit zurückzunehmen geneigt ist. Er schreibt: „Mich stören jetzt auch die Verwandlungen auf dem Theater nicht mehr so wie früher. Es ist doch nur

so, als wenn zwei Träume ineinander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zusammengeknüpft".[1]) Am bezeichnendsten aber in Hebbels Urteil über „Lear" ist etwas anderes. Er unternimmt es, Goneril und Regan zu entschuldigen; er sucht nachzuweisen, wie diese beiden, obwohl scheinbar vom Dichter „als böse Potenzen hingestellt", doch in Lear nicht allein eine Art von Berechtigung, sondern auch ihre Erklärung finden. „Wir sehen ein", meint er, „daß ein so jähzorniger Vater eben solche heimtückische, kalte, ihn nur fürchtende Kinder erzeugen mußte, die, sobald sie der Furcht entbunden wurden, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten wie als ein verwandtes . . ."[2]) Hebbel habe sich die Aufgabe gestellt, die Unschuld in der Schuld nachzuweisen, erklärt einmal sein Freund Bamberg. Hier sehen wir dies Bemühen.[3]) Aber Hebbel beantwortet nicht die naheliegende Frage, wie man sich denn die Seelengüte der dritten Tochter, Kordelias, zu erklären habe. Hierin gibt folgendes Zitat aus R. Woerners „Henrik Ibsen" die nötige Ergänzung: „In den Töchtern trotzt ihm sein eigener Charakter entgegen, die schlimmen und die guten Eigenschaften, aber nicht mehr sich die Wage haltend, sondern getrennt, an verschiedene Personen verteilt, darum die schlimme Seite seines Wesens in den beiden älteren Töchtern unbeschränkt über alles Maß hinausgewachsen, die gute in Kordelia freier entfaltet, doch mit einem Zusatz seines Eigensinns eben ihre Herkunft bezeugend und dem Vater verhängnisvoll werdend."[4])

Wie „Hamlet" dem „Lear" vorgezogen werden konnte, ist Hebbel unbegreiflich. „Hamlet" ist ihm „Shakespeares Testament, in Geheimschrift abgefaßt". Es ist im Tone verzweiflungsvoll, „wie im Grabe geschrieben, ein furchtbares Ade, das er der Welt zurief, als er ihr den Rücken wandte und wieder ins Nichts verschwand".[5]) Hebbel meint, Shake-

---

[1]) Tg. IV, 5489. [2]) Tg. II, 2755.

[3]) Er verfährt seiner Ansicht gemäß: Die Kriminaljustiz sollte sich bemühen, die Unschuld zu entdecken, statt der Schuld. (Tb. II, 2108.)

[4]) R. Woerner: „Henrik Ibsen" I, 281.

[5]) Tgb. II, 2755. Aus dieser Stelle geht hervor — um auch diese

speare mußte zur Zeit der Abfassung von den furchtbarsten Schmerzen überwältigt worden sein, so daß er es aufgab, mit ihnen zu ringen, und sich gleichsam in einem Schrei der Verzweiflung Luft machte. Aber gerade deshalb stellt er „Lear“ über „Hamlet“. „Lear“ ist der Triumph über den Schmerz. Hier steht der Dichter über seinen Gestalten, hier herrscht jene kühle Sachlichkeit, eine der vornehmsten Tugenden des Dramatikers, die aber nur möglich ist, wenn der Dichter seine geistige Freiheit errungen hat. Hebbel ist überhaupt kein Freund der Weltschmerz-Poesie, wohl deshalb, weil sie das Bild eines Unterliegenden malt, weil sie ein Zeugnis der menschlichen Schwäche gibt. Das war seiner trotzigen Natur nicht genehm. Er schätzte Byron, Lenau nicht sehr hoch, er tadelte sich selbst, daß er zuweilen (z. B. in der „Genoveva“) seinen persönlichen Schmerzen zu sehr Spielraum gegeben habe. Er bewunderte Heinrich Heine aufs höchste, daß er während seiner qualvollen Krankheit seiner lyrischen Harfe die herrlichsten Töne zu entlocken vermochte.

Einen bemerkenswerten Fortschritt zeigt Hebbel in seiner Beurteilung der Geistererscheinung im Hamlet: „Wir zittern zwar vor dem Geist im Hamlet,“ erklärt er in dem Aufsatz über „Sidonia von Bork, die Klosterhexe“, „denn Shakespeares Genius war mächtig genug, ihn mit allem, was Grauen und Furcht einzuflößen vermag, zu umkleiden; aber die ungeheure Tragödie hätte vielleicht auch ohne den Geist zustande kommen, Hamlets Verdacht hätte auch auf andere Weise erregt werden können, und das wäre so gewiß besser gewesen, als ein Motiv, das allen Zeiten entspricht, einem Motiv vorgezogen zu werden verdient, das von gewissen historischen Voraussetzungen abhängt, in welche eine späte Nachwelt sich nicht ohne Zwang

---

Frage zu streifen —, daß Hebbel „Hamlet“ für Shakespeares letztes Werk hielt, aber er tat es offenbar nur eine Zeitlang, später trat „Timon“ an Hamlets Stelle. Das Epigramm „Shakespeares Testament“ lautet:

> Titus Andronikus war sein Anfang und Timon sein Ende,
> Und ein dunkleres Wort spricht die Geschichte nicht aus.
> In der Mitte zwar prangt die schönste der Welten, doch ringelt
> Sich die Schlange der Nacht um sie herum, als ihr Band.
>
> (W. VI, 376.)

mehr findet."[1]) Und eine andere Stelle lautet (es handelt sich um die Schauspielerin Seebach, die in Goethes „Faust" den bösen Geist in der Kirchenszene selbst zu sprechen pflegte): „Damit wäre die nüchtern-prosaische Anschauung, die das Gespenst des alten Königs aus dem Hamlet und das Gespenst des Banquo aus dem Macbeth tilgen möchte, weil sie die höchsten Schöpfungen der Phantasie nicht von den hohlen Mißgeburten wurzelloser Phantasterei zu unterscheiden weiß, denn auf dem äußersten Gipfel angelangt."[2]) Diese beiden Stellen widersprechen sich: das erstemal kommt der skeptische Verstand, das zweitemal die gläubige Phantasie zu Worte. Beide waren sehr mächtig in Hebbel; aber daß die Phantasie immer noch ihr Recht zu erringen vermochte, geht daraus hervor, daß das Wunderbare in Hebbels Werken eine sehr große Rolle spielt. Er wußte und empfand sehr wohl, was die Poesie daran besitzt. Er scheut sich sogar nicht, selbst einen leibhaftigen Geist auftreten zu lassen — den Geist des Drago in „Genoveva", trotz seiner schweren Bedenken und trotz seiner Aufgeklärtheit von damals.

3. Shakespeare in Deutschland.

Wie sollen wir Deutschen uns Shakespeare gegenüber verhalten? Hebbel ergeht sich in den höchsten Lobsprüchen, erklärt, daß wir alle Ursache haben, uns mit ihm zu beschäftigen, von ihm zu lernen, der unergründlich sei wie die Natur selber. Und doch! — kaum hat er das Lob ausgesprochen, so folgt ein Aber, eine Einschränkung und eine Warnung an die Deutschen: es ist wie ein instinktives Zurückschrecken. Er sieht hier eine Gefahr und sucht sich selbst und seine Landsleute davor zu bewahren. Er ist weit entfernt von der unbedingten Hingebung Ludwigs. Wir werden eher an Grillparzer erinnert, der einmal erklärt: „Shakespeare tyrannisiert meinen Geist; und ich will frei bleiben."[3]) Hebbel verfolgt die Geschichte, die die Shakespearischen Dramen bisher in

[1]) W. XI, 244.
[2]) Tb. IV, 6144.
[3]) Grillparzers sämtl. Werke XIX, 186.

Deutschland gehabt haben, und zieht daraus seine Lehre. Shakespeare hat die deutsche Kunst von dem beklemmenden Schnürleib befreit, in den der Einfluß der Franzosen sie gezwängt hatte. Es ist, als wenn ein kräftiger Naturbursche in eine überfeinerte Gesellschaft tritt. Wieland führt ihn ein — aber wie schüchtern „und wie vorsichtig verwahrt sich der feine Mann, der wohlgeratene Zögling der Franzosen — — — gegen den Verdacht, als ob er die Derbheiten und Exzentrizitäten des fremdartigen Gastes billige oder gar teile".[1]) Man mußte Wielands Standpunkt bald philiströs finden, aber dann, meint Hebbel, ging man in entgegengesetzter Richtung zu weit, und es waren namentlich die Stürmer und Dränger, die in der Shakespeareverehrung weder Maß noch Ziel kannten. Nur Lessing war es gegeben, damals den goldenen Mittelweg innezuhalten, und die Worte, die er in der Hamburgischen Dramaturgie gelegentlich des Weißeschen Dramas „Richard III." den Deutschen zuruft, finden Hebbels volle Zustimmung. „Shakespeare", so lauten die Worte „will studiert, nicht geplündert sein." Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus.[2]) Doch die Zeitgenossen hörten nicht auf Lessing, sie verpufften ihre Kräfte und bereicherten unser dramatisches Raritätenkabinett. Erst Goethe und Schiller gingen nach dem ersten Jugendrausch auf Lessings gesunden Gesichtspunkt ein, und sie wurden die Schöpfer eines nationalen Dramas, „indem sie sich im einzelnen von Shakespeare so ferne hielten als möglich, ihn im ganzen aber nie aus den Augen verloren."[3]) Das war für Hebbel offenbar das Richtige, und dem gegenüber bedeuten ihm die Bestrebungen der Romantiker, die den Damm wieder zerstachen und sogar Shakespeares Theatergerüst zurückforderten, einen argen Rückschritt.

Lessing wies allerdings in der Theorie auf Shakespeare hin, aber in seiner Praxis blieb er doch von den Franzosen

---

[1]) W. XII, 140.
[2]) Lessing: Hamburg. Dramaturgie, 73. Stück.
[3]) W. XII, 141.

abhängig. Schon Ludwig betont es in den Shakespeare-Studien: „Übrigens hat Lessing", sagt er, „in der ‚Emilia' nur das Versprechen gelöst, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leisten, als dieser bei allen Lizenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war".[1] Erst die Stürmer und Dränger und mit ihnen vor allen Herder erfaßten Shakespeare im Geiste, sie standen aus der tiefsten wahlverwandten Neigung ihres Herzens auf Seiten des größten Vertreters germanischen Wesens und wußten sein Genie schärfer zu belauschen als Lessing. Von ihm suchten sie neues Leben ins deutsche Drama zu leiten, und es ist nicht zu leugnen, daß ihre Art der Lessingischen gegenüber gewisse Vorzüge hat. Auch das Ringen um Ausdruck ist Ausdruck, bestätigt ja Hebbel selbst einmal.

Wie nötig er es erachtet, die Shakespeare-Verehrung in Deutschland zu mäßigen, das zeigt sich noch in anderer Weise. Er möchte die unheimlich anwachsende Shakespeare-Literatur etwas eindämmen. „Es ist für Shakespeare einstweilen jetzt in Deutschland genug geschehen ... Es ist wirklich alles Allgemeine gesagt, was zur Verständigung nötig und nützlich war; sein Verhältnis zur Welt wie zur Kunst ist von den verschiedensten Standpunkten aus erörtert, die einzelnen Stücke sind analysiert worden, und der Zusammenhang, worin diese Sterne eines geistigen Weltsystems zueinander stehen, ist bloßgelegt".[2] Hebbel hält es gar nicht für notwendig, daß jeder, der ein paar neue Bemerkungen zu machen hat, sofort ein Buch über Shakespeare zu schreiben beginne. Dadurch werden nur so wertvolle Werke wie die von Gervinus, Ulrici verdunkelt. Ja, Hebbel begnügt sich noch nicht mit diesem anfechtbaren Rate, sondern er äußert sogar die Ansicht, es wäre jetzt vielleicht eher an der Zeit, ein Buch „über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu schreiben".

Hebbel hatte offenbar die Beobachtung gemacht, daß die Verehrung Shakespeares öfters eine Geringschätzung oder einen Mangel an Verständnis anderer Dichter mit sich brachte. Es

[1]) O. Ludwig, Shakespeare-Studien, Werke V, 85.
[2]) W. XII, 29/30.

ist sogar anzunehmen, daß hier ganz persönliche Erfahrungen mitspielen. „Wir bezweifeln es stark“, erklärt er, „ob sich mit der absoluten Vergötterung des Shakespeare die wahre Kunsteinsicht oder doch wenigstens die Fähigkeit, das ästhetische Richteramt auszuüben, überhaupt noch verträgt. Die Unbefangenheit für einen frischen Eindruck geht dabei auf jeden Fall verloren . . . Wem die majestätischen Donner des Gewitters beständig im Ohre rollen, der kann die bescheidenen Töne der Lerche und der Nachtigall gar nicht hören und sollte sich also auch über diese kein Urteil erlauben“.[1]) Daß er persönlich im Spiele war, verrät er noch deutlicher in einem Briefe an Cotta: „Richter, welche den Maßstab für das moderne Drama von Shakespeare entlehnen und das ganze verwerfen, mögen auch mich verurteilen; ich werde mich nicht beklagen. Aber wenn ich mit meinen Zeitgenossen verglichen werde, muß man mir das Leben schon lassen“.[2])

Auch den deutschen Übersetzungen der Shakespearischen Dramen widmet Hebbel ein kurzes Wort: sie begannen „mit einer Lizenz, die den halben Dichter von vornherein aufgab“ und steigerten sich zu einer immer ängstlicheren Genauigkeit, so daß dem Genius unserer Sprache Gewalt angetan wurde (Wieland-Voß). Die Schlegel-Tiecksche Übertragung läßt ihm trotz ihrer großen Vorzüge ebenfalls manches zu wünschen übrig, namentlich der Teil, der unter dem Namen Tiecks geht und „höchst zweideutigen Ursprungs ist“; ob durch die gemeinschaftliche Tätigkeit der namhaftesten deutschen Dichter und Schriftsteller eine bessere zustande kommt, scheint ihm offenbar zweifelhaft.

Große Schwierigkeiten hat es von jeher gehabt, Shakespeares Dramen für die moderne Bühne in würdiger Gestalt einzurichten. Manche Gewaltsamkeiten hat sich der Meister gefallen lassen müssen: „Der brutale Rotstift hat oft ärger in einem Shakespearischen Stücke gewütet wie die Axt des Holzfrevlers in einem Walde“.[3]) Daß aber das Bearbeiten und Inszenieren

---

[1]) Werke XII, 9/10.
[2]) Br. VI, 68.
[3]) W. XII, 172.

dieser Werke für unsere Bühne zur Kunst erhoben werden kann, das hat für Hebbel in der Vergangenheit Schiller mit dem Macbeth und in der Gegenwart Dingelstedt bewiesen. Namentlich letzterer hat ihm die Hoffnung zurückgegeben, es könne eine Zeit kommen, wo Shakespeare „sich in seiner alten Majestät, aber auf einem erhöhten Piedestal und in einem neuen Purpurgewand, das drei Jahrhunderte mit den reichsten Perlen besetzten, wieder erheben dürfe".[1])

Hier ist der Ort, auch auf Hebbels eigene Bemühungen auf diesem Gebiete hinzuweisen. In dem Brief an Bamberg vom 22. August 1848 schreibt er: „Einstweilen habe ich jedoch den Julius Cäsar von Shakespeare für die hiesige Bühne eingerichtet, dem ich, um die Wiener einen vollständigen politischen Kursus durchmachen zu lassen, den Koriolan, Richard III. und Antonius und Kleopatra nachfolgen zu lassen gedenke".[2]) Leider blieb infolge der Ungunst der politischen und Theaterverhältnisse Julius Cäsar das einzige Werk, dessen Bearbeitung zustande kam, und auch diese ist niemals zu einer Aufführung benutzt worden. Das Manuskript Hebbels ist leider verloren gegangen, aber es hat sich ein Band von Shakespeares dramatischen Werken in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung gefunden, in dem der Julius Cäsar von Hebbels Hand mit Bleistiftstrichen und Korrekturen versehen ist, in denen R. M. Werner, offenbar mit Recht, die einzigen, erhaltenen Spuren von Hebbels Shakespearebearbeitung erblickt.[3]) Auf diese Weise können wir uns wenigstens einen Begriff davon machen, nach welchen Grundsätzen Hebbel bei seinem Werk verfahren ist. Und da muß man sagen: im ganzen ist sein Verfahren höchst konservativ gewesen. Vor allem hat seine Tätigkeit darin bestanden, an vielen Stellen den überreichen Bilderschmuck zu beseitigen und allzu verschränkte und ausgesponnene Satzgefüge zu verkürzen, überhaupt also eine einfachere, klarere Ausdrucksweise zu erreichen. Hierin kommt

---

[1]) W. XII, 172.

[2]) Br. IV, 132.

[3]) Hebbels Theaterbearbeitung von Shakespeares „Julius Cäsar". Nach ungedrucktem Material mitgeteilt von R. M. Werner in der Zeitschrift für e österr. Gymn. 1907, V. Heft.

aber offenbar ein Wesentliches der Schlegelschen Übersetzung zugute. Mit Auslassungen ist er ziemlich sparsam gewesen, nur, wenn es sich in der Tat um unverständlich gewordene Tropen handelte oder wenn die vorgeschriebene Verkürzung des Personals ihn zwang, hat er sich dazu verstanden und hierdurch gezeigt, daß er einen „weitgehenden Respekt für die Intentionen Shakespeares" besaß.

Zweiter Teil.

Verhältnis von Hebbels eigenem Schaffen zu dem Shakespeares.

1. Nach seiner Theorie.

Hebbel hat soviel von den Ergebnissen seines Reflektierens und Spekulierens in seine poetischen Werke hineingearbeitet, daß ihr innerstes Wesen sich uns nur erschließt, wenn wir uns vergegenwärtigen, in welchen Bahnen sein Denken sich bewegt hat. Eine Neigung zur Reflexion ist Hebbel offenbar angeboren; sie ist ein Erbteil seines Volksstammes und im wesentlichen gewiß durch die Natur jenes Landstriches bedingt. Die einförmige, weite Ebene, das rauhe, regnerische und nebelreiche Klima, der Eindruck des Meeres, dessen Wogen an die nahen Deiche schlagen, stimmen die Menschen ernst und schweigsam. Ihre Blicke wenden sich nach innen, ihr Wesen wird „tiefdenkerisch". Bei Hebbel entfaltete sich diese Anlage aufs schärfste; die beengenden, armseligen Verhältnisse, in die er sich gesperrt sah, das lange verzweifelte Ringen um seine Existenz, die körperlichen Entbehrungen, die furchtbare Einsamkeit seiner Lebensweise gaben ihr immer frische Nahrung und verliehen seinem Denken jenen schweren, düsteren Charakter, den wir an seinem Schaffen wahrnehmen. Und endlich wurde diese Anlage durch den Einfluß einer mächtigen philosophischen Zeitströmung in bestimmter Weise entwickelt. Hebbels Leben fiel in die Blütezeit des deutschen „Idealismus", als ein großes System das andere ablöste. Er hat Schelling, Hegel, Schopenhauer kennen gelernt, hat sich aber sehr energisch dagegen gesträubt, für den Anhänger oder

Schüler irgend eines von ihnen zu gelten. Vielmehr erklärt er, durch eigenes Nachdenken zu seinen Ansichten gekommen zu sein, und seit seinem 22. Lebensjahre, wo er der Wissenschaft Laufbahn betreten, habe er keine einzige neue Idee gewonnen. Der Gehalt der jeweiligen Weltanschauung sei eben allen hervorragenden Individuen zugänglich. Über die Frage nach der Ursprünglichkeit von Hebbels philosophischem Denken ist viel hin und her gestritten worden. Umfangreiche Schriften, wie die von Wätzoldt,[1]) Scheunert[2]) und Kutscher, machen sie zum Gegenstand eingehender Untersuchung und kommen dabei zu den verschiedensten Resultaten. Scheunert versteht Hebbel als einen absoluten Selbstdenker und sucht aus den Ansichten des Dichters ein vollständiges System zu entwickeln, dem er den Namen „Pantragismus" gibt. Kutscher dagegen spricht Hebbel die Selbständigkeit als Denker ab und bemüht sich, in allseitig gründlichen Untersuchungen dessen Abhängigkeit von den großen Philosophen seiner Zeit, namentlich Schelling, Solger, Hegel, zu erweisen. Dasselbe geschieht von seiten Wätzoldts, wenn dieser auch durchaus nicht soweit geht wie Kutscher. Wenn man sich die Streitfrage näher überlegt, so läuft sie offenbar darauf hinaus: Ist es möglich, daß ein Mann wie Hebbel auf eigene Hand zu Anschauungen gelangt ist, die eine so offenbare Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit denen der großen zeitgenössischen Denker haben, darf man also Hebbels eigenen Worten Glauben schenken? Oder irrte er sich über sich selbst? Und hier müssen wir bekennen, wir halten es allerdings für möglich, daß der Dichter Recht hatte, es ist allerdings zu erweisen, daß neue Ideen und Anschauungen, nachdem die Zeit reif dafür geworden war, an mehreren Stellen zugleich auftauchten. Und so mag es hier stehen. Wenn Kutscher auch an noch so vielen Beispielen die augenfällige Ähnlichkeit von Hebbels Theorie mit der der absoluten Philosophen und anderer Zeitgenossen darstellt, so

---

[1]) Wilh. Wätzoldt: Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Gräfenhainichen 1903.

[2]) Arno Scheunert: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedr. Hebbels. Beiträge zur Ästhetik von Lipps und Werner. Hamburg und Leipzig 1903.

hat er doch nicht das Gegenteil bewiesen und kann es nicht. Aber was diese zu umfassenden, zum Teil wunderbar aufgebauten und ausgestalteten Systemen verarbeiteten, das bleibt bei Hebbel mehr Bruchstück, Einfall oder Aphorismus; zu jenem logischen, lückenlosen Aufbauen fehlte ihm nach eigener Aussage das Talent. Und deshalb ist es auch gefährlich, wie es Scheunert versucht hat, aus Hebbels Gedanken ein philosophisches System zu entwickeln. Da bedarf es zu vieler Stützbalken, und es geht auch ohne vielfache Widersprüche nicht ab. Unsere Stellungnahme schließt übrigens nicht aus, daß es einzelne Fragen gibt, in denen sich in der Tat ein direkter fremder Einfluß nachweisen läßt. Wir werden das an einem Beispiel zeigen können.

Hebbels Denken setzt an dem Punkte ein, wo sich aus der nachkantischen Philosophie eine neue Metaphysik entwickelte. Er ist ein Metaphysiker in des Wortes kühnster Bedeutung. Die Grenzen, die Kant der theoretischen Vernunft angewiesen hatte, scheinen ihn nicht im geringsten zu kümmern; er, sonst äußerst skeptisch veranlagt, überläßt sich ganz naiv dem hohen Fluge seiner Spekulation. Sein Gottesbegriff ist nicht der des Christentums. „Ich glaube nicht an einen guten Hausvater über den Sternen“, schreibt er an Elise Lensing, „der zu ohnmächtig, die Wunden seiner lieben Kinder zu verhüten, doch allmächtig genug ist, sie alle zu heilen.“[1]) Seine Anschauungen nähern sich dem von Dichtern so sehr bevorzugten Pantheismus. Ein Wesentliches darin ist der evolutionistische Charakter: daß also die Welt als ein rastlos fortschreitender Entwicklungsprozeß aufgefaßt und daß dieser Prozeß unmittelbar aus dem Wesen Gottes abgeleitet wird. Im Jahre 1839, also in seinem 26. Lebensjahre, schreibt er: „Die Schellingsche Idee, daß zu einer bestimmten Zeit aus Gott dem Vater Gott der Sohn hervortreten mußte, führt den Dualismus in die Gottheit selbst hinüber, zerspaltet die Fundamental-Idee des menschlichen Geistes und macht Gott zur Wurzel der Weltentzweiung.“[2]) Es läßt sich beobachten, wie diese Idee in Hebbel keimt und von Zeit zu Zeit in den verschiedenartigsten Variationen zum Ausdruck kommt. „Gott

[1]) Tb. II, 2932.
[2]) Tb. I, 1546.

war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis", erklärt er etwas später, „er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen."[1]) Und bald darauf: „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinander fallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit."[2]) Und endlich heißt es gar: „Die Welt ist Gottes Sündenfall."[3]) In diesen Stellen erscheint der Einfluß Schellings doch deutlich genug. Also nicht nur wir Menschen sind unfertige Wesen, mit uns entzweit und die Harmonie erst in der Ferne suchend, sondern Gott ist es selbst: ein Zwiespalt in seiner Natur war der Grund der Welt, und die Entwicklung alles Geschehens ist der Weg zur Lösung dieses Zwiespaltes. Das, was wir Weltgeschichte nennen, ist im Grunde keine Geschichte der Individuen, sondern des Absoluten.

Was ist überhaupt die Individualität? Ist sie nicht etwas gänzlich Unselbständiges, eine göttliche Inkarnation? Wie soll man es anders verstehen, daß Gott individuelle Mannigfaltigkeit werden mußte? „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel,"[4]) heißt es an einer andern Stelle. Aber Hebbel schwankt hier, er kann sich doch nicht dazu entschließen, die Individualität lediglich als Erscheinungsform Gottes zu fassen. Es ist etwas Selbständiges an ihr. Und jetzt tritt uns hier eine Idee entgegen, die sich bei Schelling und Schopenhauer findet: die Vereinzelung ist durch einen Abfall von Gott entstanden. Wie es kommen konnte, daß das Individuum sich vom Zentrum seines Daseins loslöste und auf eigene Hand zu leben begann, das bleibt nach Hebbel ewig rätselhaft. Aber aus der Tatsache selbst geht hervor, daß das Ziel unseres Lebens sein muß, unsere Individualität aufzugeben und uns mit dem Absoluten wieder zu vereinigen, oder deutlicher, in dem Absoluten unterzugehen.

Mit Hebbels Begriff der Gottheit war ein anderer verbunden, der uns weiteren Aufschluß über seine Stellung zu

[1]) Tb. I, 1674.
[2]) Tb. II, 2911.
[3]) Tb. II, 3031.
[4]) Tb. II, 2731.

Shakespeare geben kann: der Entwicklungsbegriff. Dieser hat, wie sich im folgenden zeigen wird, für Hebbels Schaffen die höchste Bedeutung. Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen.[1]) So lesen wir im Vorwort zur „Maria Magdalena." Schon aus dieser allgemeinen Umschreibung geht hervor, daß es ein für alle Zeiten gültiges Drama nicht geben kann — und wäre es selbst so unübertrefflich wie das Shakespeares. Im Drama verbindet sich das ewig Wahre, sich immer gleich Bleibende mit etwas Vergänglichem: „Es sucht an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt."[2]) Also jede Zeit kann ihr Drama verlangen, und sie wird es hervorbringen, wenn sich ihr nicht unübersteigbare Hemmnisse entgegenstellen. Allerdings, das Drama in seiner höchsten Form, das epochemachende, ist an bestimmte Zeiten gebunden. Dazu ist es nötig, daß eine entscheidende Veränderung in der Geschichte der Menschheit vor sich gehe. Solche „Krisen" lagen dem antiken und dem Drama Shakespeares zugrunde. Aber die Zeit geht unaufhaltsam vorwärts. Die Epoche, deren höchster Ausdruck Shakespeares Dramen waren, ist abgelaufen, das menschliche Bewußtsein ist im Begriff, wieder einen Ring zu zersprengen. „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf Nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen — — sollen."[3]) Das ist nach Hebbel der welthistorische Prozeß, der sich augenblicklich abspielt. Die Philosophie seit Kant hat diesen Prozeß zersetzend und auf-

[1]) W. XI, 40.
[2]) W. XI, 4.
[3]) W. XI, 43.

lösend vorbereitet, und das Drama soll ihn beendigen helfen. Wir sehen, wie hohe Begriffe Hebbel vom Drama hatte. Er stellt es in den Dienst der Kulturentwicklung, es soll den höchsten Zwecken der Menschheit dienen. Die Weltgeschichte ist ein unaufhörlicher Entwicklungsprozeß vom Unvollkommenen zu immer höheren Zuständen, und in diesem Ringen nach immer höherer Kultur bildet das Drama eine der wichtigsten Hilfskräfte; aber es wird dadurch auch in den gewaltigen Strom des werdenden und vergehenden Lebens hineingezogen und äußert sich wie dies in immer neuen Formen und Gestalten. Damit erst begründet sich Hebbels ablehnendes Verhalten gegen Shakespeare tiefer. Er betrachtet ihn als eine aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinragende Erscheinung, die für uns zwar die größte Bedeutung hat, die aber auf keinen Fall den Fortschritt irgendwie hindern darf. Und dazu ist sie gerade wegen ihrer Größe imstande.

Also: „Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag!"

Den Grundstein zu einem neuen großen Drama nach Shakespeare hat Goethe gelegt, und zwar hat er im „Faust" und den mit Recht dramatisch genannten „Wahlverwandtschaften" das getan, was allein nach Hebbels Meinung noch übrig blieb, „er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben aufzuzeigen — gesucht".[1]) Was ist der Sinn dieser etwas dunklen Stelle? Das Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, ist offenbar die Gottheit selber; sie verwirklicht sich in der gesamten Menschheit und zwar in deren jeweiligem Kulturzustande, näher bezeichnet in dem wissenschaftlichen, sittlichen, religiösen Leben und den äußeren Lebensformen: Staat, Kirche, Familie usw. Diese Kulturmächte bilden die Seite an der Gottheit, die uns erfaßbar ist, sie bilden auch das Zentrum, um das sich das Einzelwesen — gleichsam planetarisch — herumbewegt, denn sein inneres wie äußeres Leben wird durch sie bestimmt. Shakespeare hat den Wider-

---

[1]) W. XII, 41.

spruch nur im Ich aufgezeigt, er hat das durch Leidenschaften, Schwächen, Affekte mit sich selbst und seinen Mitmenschen veruneinigte Individuum zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht; Goethe dagegen hat den Widerspruch in den überindividuellen Lebensmächten aufzuweisen und dramatisch darzustellen gesucht.

Dieselben Gedanken drückt in etwas anderer Form eine Tagebuchstelle aus: „Das neue Drama, wenn ein solches zustande kommt, wird sich vom Shakespearischen, über das durchaus hinaus gegangen werden muß, dadurch unterscheiden, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hinein gelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert wird".[1])

Die beiden Beispiele werden uns weiteren Aufschluß geben: Faust fühlt in sich den unersättlichen Drang nach Erkenntnis, er durchforscht in heißem Bemühen alles, was der Menschengeist bisher an Wissen aufgestapelt hat, — um am Ende die traurige Klarheit zu gewinnen, daß er nicht gefunden, was er suchte, daß es unmöglich ist, ins innere Wesen der Dinge einzudringen. Dieser Widerspruch, daß ein Mensch in sich den lebendigsten Trieb nach Wissen fühlt und doch durch das, was seine Zeit ihm bieten kann, gänzlich unbefriedigt bleibt, hat nach Hebbels Auffassung seinen Grund in dem Kulturzustande. Zu einer bestimmten Zeit mußte dieser Zwiespalt in seiner ganzen Schärfe hervortreten, die Gottheit selbst hat ihn heraufgeführt, und er ist ein Zeichen, daß die Menschheit einen neuen Ring des Bewußtseins sprengen will. Fausts Handeln ist also nicht als sträfliche Maßlosigkeit einer titanenhaften Natur aufzufassen, er rüttelt nicht an ewigen Schranken, sondern an solchen, die niedergerissen zu werden verdienen, er ist der Vorkämpfer eines höheren, freieren Kulturzustandes. Ähnlich ist Hebbels Auffassung von den „Wahlverwandtschaften". Auch hier ein notwendiger, überindividueller Widerspruch! Hier wird uns eine für die menschliche Gesellschaft höchst wichtige Lebensform vorgeführt: die Ehe. Und jetzt

---

[1]) Tg. II, 2864.

wird diese Form, das Verhältnis zwischen Eduard und Charlotte durch das Hinzukommen des Hauptmanns und Ottiliens zersprengt, und aus der Harmonie entsteht die schneidendste Disharmonie. Und weshalb? Nicht etwa durch eine Verschuldung der Beteiligten, sondern weil sich mit Naturnotwendigkeit — man denke an Goethes Vergleich aus der Chemie — die bisher verbundenen Elemente lösen und eine andere Verbindung eingehen. Also die Lebensmächte selbst empören sich gegeneinander und ziehen die Menschen gewaltsam ins Verderben hinein. Das ist für Hebbel die Hauptsache. Aber unser Dichter ist mit der Art, wie Goethe sein Problem gelöst hat, durchaus nicht zufrieden. In den „Wahlverwandtschaften" hat Goethe seiner Ansicht nach dadurch den schwersten Verstoß gegen die innere Form begangen, daß er eine nichtige, ja unsittliche Ehe zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und sie als eine vollkommen berechtigte behandelte. Nach Hebbel war offenbar das eigentliche Problem der „Wahlverwandtschaften", zu zeigen, wie eine typische Lebensform, die als sittlich und notwendig gilt, zum Verderben der Menschen ausschlägt und wie sie dadurch beweist, daß sie zum Untergange reif ist und durch eine bessere ersetzt werden muß. Aber wenn Goethe das zeigen wollte, dann durfte er keine unsittliche Ehe wählen, denn dadurch wurde die Verantwortlichkeit der Institution abgenommen und den Eheleuten zugeschoben, also zu einer rein persönlichen gemacht. Auch mit dem „Faust" hat Goethe Hebbel nicht zufrieden gestellt: Faust lernt es sich zu bescheiden, und in uneigennütziger Arbeit zum Besten der Menschheit findet er endlich nach langen Irrfahrten sein reinstes und höchstes Glück. Und mitten in diesem Glück stirbt er. Seine Seele wird gerettet und folgt Gretchen in immer höhere Himmelssphären. Was sollte Hebbel damit anfangen? Er hatte die Entstehung eines höheren Menschheitszustandes sehen wollen, und nichts davon war erfolgt; statt dessen lief die Fabel in die Entwicklung eines individuellen Charakters aus. Das wußte Hebbel nicht zu würdigen. Für ihn ist die Persönlichkeit nicht das höchste Glück der Menschenkinder, sondern, in jenem metaphysischen Sinne, das Gegenteil — das höchste Unglück, und mit dem

Tode wird sie aufhören zu existieren. Wir begreifen also, wenn er erklärt, Goethe habe im Faust, „als er zwischen einer ungeheuren Perspektive und einem mit Katechismus-Figuren bemalten Bretterverschlag wählen sollte, den Bretterverschlag vorgezogen und die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit — — — zu bloßen Krankheitsmomenten eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums herabgesetzt“.[1])

Hebbel sucht seine philosophischen und künstlerischen Ideen in die Werke Goethes hineinzudeuten, und es ist merkwürdig, wie dadurch alles in einem anderen Lichte erscheint.[2]) Da findet er gewisse Merkmale, die ihm eine ganz neue Kunst anzuzeigen scheinen, die zugleich seinen höchsten Vorstellungen entsprechen, und nun muß er sehen, wie Goethe plötzlich auf dem Wege, der ihn zu ungeahnten Höhen führen mußte, stehen bleibt und sich wieder rückwärts wendet. So fällt er das Endurteil: „Goethe hat demnach — — — die große Erbschaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern, daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Übergangszuständen, in die er in seiner Jugend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel von ihnen ab.“[3]) Aber es stehen ja neben Goethe noch andere Dramatiker: ein Schiller, ein Kleist. Sie kommen für Hebbel in diesem Zusammenhang gar nicht in Betracht; sie sind seiner Ansicht nach nicht epochemachend für die Entwicklung gewesen, sie bewegen sich noch im Kreise des individuellen Charakterdramas Shakespeares. Also die Aufgabe des großen modernen Dramas ist noch nicht gelöst.

Hat etwa Hebbel selbst sie gelöst?

---

[1]) W. XI, 42.

[2]) Ganz ähnlich verfährt er z. B. mit Schillers „Wallenstein“ und wirft demzufolge diesem Werke „völlige Ideenlosigkeit“ vor. Tb. III, 161. Vgl. auch Arthur Kutscher. S. 100/101.

[3]) W. XI, 43.

Er ist immer zu vorsichtig gewesen, das zu behaupten, aber jedenfalls hat er die Arbeit in Angriff genommen, d. h. er hat auf dem Wege weiter vorzudringen versucht, den ihm Goethe gewiesen hatte. In Hebbels Beurteilung der Goethischen Werke ist für uns der Plan seines eigenen Dramas deutlich vorgezeichnet. Das Neue liegt in dem Bestreben, über das individuelle Charakterdrama Shakespeares hinauszukommen. Er will den Widerspruch in den überindividuellen Lebensmächten nachweisen, und da dieser Widerspruch sehr oft (durchaus nicht immer; es gibt auch unlösbare Widersprüche) ein Zeichen dafür ist, daß in der Entwicklung des Menschengeschlechts sich ein Zustand zu lockern und aufzulösen und einem neuen Platz zu machen beginnt, so verstehen wir auch folgende Äußerung Hebbels, die uns Emil Kuh mitteilt: Ein gewisser Kolbenheier erklärte im Café delle belle Arti zu Rom in Anwesenheit Hebbels, man verlange vom dramatischen Künstler jetzt nicht, wie ehedem, die Darstellung des Verhältnisses des einzelnen zum menschlichen Ideal, wie dieses jeweilig erfaßt werde, sondern die Darstellung des Kampfes, des Aneinanderprallens der alten und der neuen Form in Rücksicht auf die staatlichen, sozialen, religiösen Ideen. „Dann“, fiel Hebbel ein, „wäre also gerade die Zeit der höchsten Leistung des Dramas günstig, denn der von Ihnen soeben erwähnte Kampf ist der höchste Vorwurf für dasselbe.“[1]) Hebbel ist dabei peinlich bemüht, die Grenzen des Dramas nicht irgendwie zu verletzen; er weiß, daß es immer an individuelle Charaktere gebunden ist und daß es sich davon nie zu weit entfernen darf, wenn es nicht blutlose Schemen hervorbringen will. Er versucht lediglich mit den dramatischen Mitteln seinem gewaltigen Vorwurf gerecht zu werden, denn „das Brechen der Weltzustände kann ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen“.[2]) Der Grund läßt sicht leicht erkennen: die Individuen werden in gewisse Lebenszustände hineingeboren, sie nehmen diese auf ihrem Lebensweg in sich auf und verarbeiten sie je nach ihrer verschiedenen Individualität, Ab-

[1]) Emil Kuh, Biographie Friedr. Hebbels II, 157.
[2]) W. XI, 44.

kunft, Erziehung usw. in verschiedener Weise. Sind die Lebenszustände widerspruchsvoll, so muß der Widerspruch also notwendig an den Individuen zutage treten. (So war es im „Faust" und in den „Wahlverwandtschaften" nach Hebbels Ansicht.)

Wir sehen in diesem Zusammenhange deutlich, daß Hebbel mit dem Hineinziehen der überindividuellen Lebensmächte nicht nur eine Erweiterung des bisherigen Gebietes des Dramas bezweckte, sondern er wollte zugleich die dramatische Schuld und damit den dramatischen Konflikt tiefer begründen. Macbeth z. B. ist die Tragödie der Herrschbegier. Shakespeare stellt uns dar, wie diese Leidenschaft in einem bestimmten Charakter erwacht und dann immer mächtiger anschwillt. Aber weiter als bis zu diesem Punkte des Entstehens geht Shakespeare nicht zurück. Hebbel genügt das nicht. Seiner Meinung nach muß noch tiefer gegraben werden, um die Handlungsweise des Menschen bis zur Wurzel zu verfolgen, aus der sie mit einer unbedingten Notwendigkeit hervorwächst. Und er findet diese Notwendigkeit 1. in dem zwingenden Einfluß der Lebensmächte auf das einzelne Individuum, 2. in der Maßlosigkeit der Individuen.

Dieser zweite Begriff Hebbels bedarf einer kurzen Erklärung. Die Maßlosigkeit äußert sich in einer solchen Ausdehnung des individuellen Willens, daß dadurch eine Störung des Gleichgewichts des allgemeinen Menschheitszustandes erfolgt; sie ist notwendig, weil sie mit dem Wesen der Individualität untrennbar verknüpft ist. Eben dadurch, daß der einzelne seinen Willen betätigt, muß er maßlos werden, weil sich Individualwille und allgemeiner Wille widersprechen. Vor allem warnt Hebbel davor, in diesen Begriff der Maßlosigkeit den der Sünde hineinzulegen. „Sie hängt nicht von der Richtung des menschlichen Willens ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten wie hier."[1] Er sagt ferner hierüber: „Es hängt nicht weniger als alles davon ab, daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt und nicht, wäre es

[1]) W. XI, 30.

auch nur nach irgend einer Seite hin, mit dem untergeordneten der Sünde, der selbst im modernen Drama, wo er freilich aus nahe liegenden Gründen größeren Spielraum findet als im antiken, immer wieder in jenen aufgelöst werden muß, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll, verwechselt werde.“ [1]) Und er erklärt darauf die tragische Schuld in seinem Sinne als entspringend „aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Maßlosigkeit, die natürliche Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes — — äußert.“ [1]) Unter der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung versteht Hebbel das vom Urbeginn an bestehende Nicht-Übereinstimmen zwischen dem Willen des einzelnen Menschen und dem Gottes, wie er sich in der Gesamtmenschheit offenbart — eine Anschauung, die sich unmittelbar aus seiner Metaphysik ergibt. Also in diesen Schuldbegriff soll der der Sünde immer wieder aufgelöst werden, oder — mit anderen Worten — die Sünde soll als notwendig und damit als Nichtsünde nachgewiesen werden. Wir gewahren immer deutlicher, daß Shakespeare in bezug auf die Notwendigkeit Hebbel nicht genug getan hat. Er räumt aber darauf ein, daß dieses Zurückführen des Sündenbegriffes auf den seines Schuldbegriffes im Drama nicht immer möglich ist, daß es Fälle gibt, „die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehaltes noch zuzulassen.“[1]) Und solche Fälle wird Hebbel natürlich im eigenen Schaffen vermeiden.

Es ist unschwer zu erkennen, daß Hebbel seine Anschauungen zu einer gewissen Verwandtschaft mit den Griechen führen mußten. Diese wird nicht nur dadurch auffällig, daß er eine absolute Notwendigkeit zur Herrscherin alles Geschehens macht, sondern auch dadurch, daß er das Individuum „maßlos“ herabdrückt. Hebbel sucht uns mit dem Aufgebot aller Dichterkraft die große Weltentwicklung und die in ihr tätigen göttlichen Kräfte zu vergegenwärtigen; er sucht also

[1]) Tb. II, 3158.

zu erweisen, daß der eigentliche Handelnde Gott selbst ist, daß „alles Individuelle nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel ist.“ In diesem Sinne erklärt er als das seine Dramen von anderen unterscheidende Merkmal, „daß er, die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe.“ [1]) Diese Beschränkung der Persönlichkeit fehlt bei Shakespeare. Darin hat bei ihm das Christentum Frucht getragen, das den Wert des einzelnen Menschen erhöhte, außerdem Renaissance und Reformation, die solchen Individualismus noch steigerten. Hierin ist Shakespeare durch eine Welt von Hebbel getrennt. Er faßt den Menschen vor allen Dingen als sittliche Persönlichkeit, stellt ihn in seinem Verhältnis zum Sittengesetz dar. In diesem Verhältnis kommt es auf das Wollen des Menschen an. Und das Wollen ist frei, scheint frei. — Ist es wirklich frei? — Wie Hebbel hierüber denkt, wissen wir. Er braucht es uns nicht noch ausführlich zu sagen: „Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, daß er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt.“ [2])

Nähert sich Hebbel in seiner Auffassung des Individuums und seines Schicksals den Griechen, so steht er in anderer Beziehung völlig auf Seiten Shakespeares: in der Charakteristik. Hierin stellt ihm Shakespeare allerdings die höhere Stufe der Entwicklung dar, und er ist weit davon entfernt, zu der primitiven Art der Griechen zurückzukehren. Im antiken Drama bleiben die Charaktere meist völlig der von der Mythologie überlieferten Fabel untergeordnet, es findet nur eine geringe psychologische Motivierung statt. Shakespeare dagegen befreit die Charaktere von der Oberherrschaft der Fabel, das Psychologische ist ihm die Hauptsache, und aus den Charakteren heraus gestaltet er die dramatische Entwicklung — darin Hebbels hohes Vorbild.

---

[1]) Tb. II, 2174.

[2]) Tb. III, 4969. Solger sagt in den Hebbel wohlbekannten Vorlesungen über Ästhetik (S. 310): Zwar herrscht immer noch die Kantische Lehre von der sittlichen Freiheit als dem wesentlichen Prinzip des Dramas; allein sie wird allmählich mehr und mehr geschmälert.

Wird also gefragt, ob Hebbels Tragödien Schicksals- oder Charaktertragödien seien, so lautet die Antwort: beides! Er „durchwandelt mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals“ und sucht gleichzeitig „die Menschennatur auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen“.[1]) Er vereinigt beides, indem er darzustellen sucht, wie sich Gottes Schicksalswalten durch das Medium der Menschennatur offenbart. Insofern kann man seine Werke als eine Art Synthese des antiken mit dem Shakespearischen Drama bezeichnen.

2. Verhältnis von Hebbels Praxis zu der Shakespeares.

a) Vergleichung im allgemeinen.

„Der Gedanke“, sagt Hebbel einmal, „tritt zwischen den Menschen und das Leben und verbrennt die Früchte, die es bietet.[2]“) Diese Neigung zum abstrakten Gedanken nimmt leicht überhand, wird zur Grübelsucht. Und hiermit weiß Hebbel sich nicht nur selbst behaftet, sondern sie ist ein Zeichen der Zeit, ein Symptom des Niederganges. „Unser Leben ist zu innerlich geworden“, erklärt er, „es kann ohne ein Wunder nicht wieder äußerlich werden. Dies stete Bespiegeln und Auskundschaften unsrer selbst, wohin führt es? Nicht einmal zum Irrtum, höchstens zu einer verzweiflungsvollen Ahnung unserer eigenen schauerlichen Unendlichkeit, zu einem Punkt, wo uns das eigene Ich als das furchtbarste Gespenst gegenüber tritt.“[3]) In der Poesie ist ihm Naivität das Höchste. Homer ist der größte aller Dichter, weil er nicht von dem menschlichen Gedanken über die Welt abhängt, nur von der Welt selbst. Reflexionspoesie lehnt er ab, selbst wenn sie in einem so wunderbaren künstlerischen Gewande auftritt wie Schillers „Ideal und Leben“.

Wer so dachte, mußte bestrebt sein, sich des gefährlichen Feindes zu entledigen oder ihn wenigstens seinem Willen völlig untertan zu machen. Aber das scheint das Schwierigste von allem. Es geht Hebbel hier ähnlich wie Schiller, der von

---

[1]) Tb. I, 1034.
[2]) Tb. I, 1699.
[3]) Tb. I, 1359.

sich sagte: „Gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtung stört.“[1]) Überhaupt sind der Ähnlichkeiten zwischen unserem Dichter und Schiller sehr viele. Und wenn Schiller den großen Gegensatz zwischen seiner und Goethes Anschauungs- und Dichtungsweise als sentimentalisch und naiv bezeichnet, so können wir sagen: auch Hebbel war ein sentimentalischer Dichter im schillerischesten Sinne des Wortes, und wie Schiller zu Goethe, so verhält er sich zu Shakespeare.

Shakespeare geht wie Goethe vom Mannigfaltigen, von der ganzen Fülle der Erscheinungen aus. Bei dem Leben und der Natur ist er in die Lehre gegangen, und aus ihnen sind die Elemente genommen, die dann der intuitiv wirkende Geist zu künstlerischen Gebilden gestaltete. Dabei ist immer wieder darauf aufmerksam zu machen, wieviel er seiner Zeit verdankt. Shakespeare kam zur goldenen Jugendzeit. Er erlebte eine gesunde Epoche voll jugendlicher, aufstrebender Kraft. In den Menschen wirkte die ganze ungefälschte und ungeschwächte Natur. Im Verstande mochte noch viel Dunkel herrschen, aber dafür besaßen sie lebendige Phantasie, Kraft des Gemütes und köstliche Naivität. Die langen Bürgerkriege hatten wohl viel Elend mit sich gebracht, aber sie hatten ein starkes, rauhes Geschlecht erzogen, Menschen voll wilder Tatkraft und ungezügelter Leidenschaften — so, wie sie der Dramatiker gerade braucht. Und nun herrschte Friede im Lande, das Gemeinwesen entwickelte sich immer blühender; schon begannen die englischen Schiffe die Meere zu durchkreuzen und brachten wunderbare Kunde von fernen unbekannten Ländern in die Heimat. Gleichzeitig zieht der Geist der Renaissance ins Land. Das menschliche Bewußtsein be-
sich immer mehr aus den engen Schranken des mittel-
hen Dogmas loszuringen. Ein Hauch der Freiheit weht
Zeit. Man hat den mittelalterlichen Glauben noch
, im Gegenteil, Natur und Leben glänzen noch
rhaften Farben, aber gleichzeitig sieht man

1 Goethe; Jena, den 31. August 1794.

voller Erwartung in die Zukunft, die Einbildungskraft malt sich aus, welche neuen Wunder sie bringen wird. — In ein solches Leben blickt das treue Auge des größten Genius; kein Wunder, daß uns in seinen Werken Lebensfülle, Gesundheit, Schönheit entgegenschimmert.

Hebbel sah eine andere Zeit, nicht stark, nicht gesund und lebensvoll. — Wir hören ihn oft und heftig schelten über ihr grämliches, greisenhaftes Gesicht, über die Blut- und Nervenlosigkeit des gegenwärtigen Geschlechts, über den unerträglichen Jammer der öffentlichen Zustände. Die Menschen sind zu innerlich geworden, es mangelt an der Kraft zu großen Taten, an der Ursprünglichkeit des Schauens und Empfindens. Der Wissenstrieb drängt sich jetzt immer mehr hervor und läßt die poetischen Geisteskräfte verblassen. Wie völlig sich das geistige Leben seit Shakespeares Tagen verändert hatte, geht aus einer Tatsache hervor: Hebbel lebte als Zeitgenosse eines Hegel, der da meinen konnte, die Kunst habe ihren Höhepunkt überschritten, sie sei bereits für uns „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes“ und werde schließlich ganz verschwinden. Als Grund dafür gab er an, der Gedanke und die Reflexion habe die schöne Kunst überflügelt.[1]) Und diese Ansicht wurde bald von allen Hegelischen Lehrstühlen der Welt verkündet. Auch zu Hebbels Ohren drang die Kunde, und er wurde dadurch eine Zeitlang sehr in seiner Dichterruhe gestört. Es war offenbar viel Wahres an Hegels Behauptung; wenn Hebbel in seine Umgebung oder in sein eigenes Innere schaute, leuchtete es ihm ein. Die Voraussetzung war richtig, die Reflexion hatte die Kunst überflügelt; aber die Folgerung, daß diese überwunden sein sollte ....? Die konnte er nicht zugeben. Und er bekennt endlich: „Es ist doch einer meiner dümmsten Gedanken gewesen, daß die Kunst abgeschlossen sei. Wie unendlich wenig Verhältnisse sind in ewigen Bildern festgehalten und wieviele solcher Verhältnisse sind möglich!“[2]) Er fühlt jetzt das Bedürfnis, die Kunst und in ihr vor allem das Drama gegen die Angriffe der Hegelischen Schule zu verteidigen; es geschieht besonders

[1]) Hegel, Ästhetik I, 14, 15 (Gesamm. Werke X, 1. Abteilung).
[2]) Tb. II, 2238.

in dem „Wort über das Drama“ und dem „Vorwort zu Maria Magdalena“. Und bezeichnend genug: aus beiden tritt uns die Forderung entgegen, daß die dramatische Kunst von jetzt ab eine engere Verbindung mit der Philosophie eingehen, daß sie nicht nur Charakterdrama, sondern zugleich Weltanschauungsdrama sein soll, daß sie die Aufgaben, die die Philosophie für die Kulturentwicklung zu lösen hat, gleichfalls soll in Angriff nehmen und beendigen helfen. Wenn es das tut, hat das Drama von neuem seine Existenzberechtigung erwiesen, auch für eine Zeit, die sich so philosophisch entwickelt hat, und zwar bewiesen dadurch, daß es die Philosophie in ihrem für die Menschheit wichtigen Bestandteil mit umfaßt. Jener Angriff Hegels hat offenbar stark dazu beigetragen, daß sich Hebbels Drama so abweichend von der bisherigen Form und namentlich von der Shakespeares gestaltete.

Hebbel packt sein Werk gleichsam von zwei Seiten zugleich an. Er will uns lebendige Charaktere in dramatischer Handlung vorführen und gleichzeitig bestimmte Ideen verkörpern, wie sie ihm aus seiner Weltanschauung erwuchsen. Dadurch entsteht ein gewisses Dilemma. Es ist schwierig, diesen beiden Herren zugleich zu dienen. Aber gerade die Schwierigkeit reizte Hebbel, daran konnte er seine mächtige Kombinationsgabe so recht zur Geltung bringen. Dem Leser oder Zuschauer eines Hebbelischen Stückes kommt wohl hin und wieder ein Zweifel: Ist die Handlung so möglich? Geht hier alles mit rechten Dingen zu? Handeln diese Menschen natürlich? Aber hier ist eine so gewaltige Schöpferkraft tätig gewesen, Hebbel versteht es so vorzüglich, „alle Mauslöcher zu verstopfen“, daß der Verstand vergeblich eine Blöße zu erspähen sucht. Nur ein leises Schwanken des Gefühls bleibt bestehen. In den Charakteren liegt eine eigentümliche Mischung von Gefühlswärme und Verstandeskälte. Sie sind der leidenschaftlichen Empfindung fähig und können ihr auch in ergreifenden Tönen Ausdruck geben, aber zugleich sind sie mit einer seltsamen Klarheit und Schärfe des Intellektes ausgestattet. Sie handeln weniger nach Instinkten und im Drange der Leiden- als aus kühlen, reiflichen Überlegungen. Dieselbe wie in den Charakteren tritt uns im Stil entgegen.

Reden von der größten, gefühlten Kraft und charakteristischen Wahrheit neben solchen von verstandesmäßiger epigrammatischer Fassung. „Bilder von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit“[1]) neben seltsam ausgetüftelten übertriebenen Vergleichen.

Also überall tritt uns der Zwiespalt in Hebbels Natur entgegen. Um abermals den Vergleich Schillers zwischen sich und Goethe auf Shakespeare und Hebbel anzuwenden: „Shakespeares Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv. Hebbels Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebt er, als eine Zwitter-Art, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie.“[2])

b) Die Tragödien.

Hebbels Tragödie beruht auf dem Gedanken: alles, was geschieht, ist notwendig, auch der Mensch ist trotz seiner scheinbaren Freiheit nicht davon ausgenommen. Immer wieder bezeichnet er es als sein heißersehntes Ziel, eine unbedingte Notwendigkeit in seinem Drama zum Ausdruck zu bringen, und er triumphiert, wenn es ihm gelungen ist. Er ist also dem Grundsatz seiner Theorie immer treu geblieben. Daraus entspringt ein prinzipieller Unterschied zwischen Hebbels und Shakespeares Tragik.

Hebbel sucht seine Absicht auf verschiedenen Wegen zu erreichen, er läßt die Notwendigkeit aus den äußeren Umständen, also aus einer Zwangslage, aus menschlichen Leidenschaften oder bestimmten Lebensanschauungen hervorgehen. Und je nachdem das eine in einem Drama besonders deutlich geschieht — denn niemals wird es völlig von den anderen getrennt sein —, kann man von einem Konflikt der Zwangslage, der Leidenschaft oder der Lebensanschauung sprechen. Dadurch wird eine Gruppierung und klare Übersicht über die Werke ermöglicht.

Einen Konflikt der Zwangslage enthält Hebbels Erstlingsdrama. An Judith tritt die unabweisbare Notwendig-

[1]) Otto Ludwig, W. V, 359.

[2]) Nach dem Brief Schillers an Goethe vom 31. August 1794.

keit heran, eine Aufgabe zu übernehmen, die sie als Weib nicht unbefleckt und schuldlos lösen kann. Die Not in der belagerten Stadt wird immer größer, ihre Volksgenossen sind verzagt und unfähig, etwas zu ihrer Rettung zu tun. Judith drängt sich durchaus nicht zu der Tat, sie weiß wohl, was für sie auf dem Spiele steht, drei Tage und drei Nächte kämpft sie den schwersten Kampf mit sich selbst, und der entscheidende Gedanke stammt nicht von ihr, er stammt von Gott. Mit der größten Eindringlichkeit sucht uns der Dichter zu beweisen, daß Judith sich als Werkzeug Gottes fühlt, daß sie nicht aus selbstherrlichem Entschluß handelt. Sie begibt sich in das feindliche Lager mit der Absicht, Holofernes zu töten. Aber hier, gegenüber dem Helden von titanenhafter Stärke, beschleicht sie die Schwäche des Weibes, in den Haß gegen den Feind ihres Vaterlandes mischt sich Bewunderung und Liebe. Mit derselben Deutlichkeit wie vorher sucht jetzt der Dichter zu zeigen, daß Judith ihrer inneren Sendung untreu werden mußte. Die Tat war zu schwer für sie, sie wäre für jedes Weib zu schwer gewesen. Die Persönlichkeit des Holofernes wirkt lähmend auf ihre Natur und verwirrt ihr Gefühl, sie gerät in eine Art Wahnsinn: „Ungeheuer! Grauenvoll! Meine Empfindungen und Gedanken fliegen durcheinander wie dürre Blätter. Mensch, entsetzlicher, du drängst dich zwischen mich und meinen Gott .... Wo der Sitz meiner Gedanken war, da ist jetzt Öde und Finsternis. Selbst mein Herz versteh ich nicht mehr.“ [1])

Und als der Feldhauptmann sich der schönen Beute bemächtigt, wird sie „mit innerem Widerstreben, ihrer selbst nicht mehr mächtig, die Seine, fühlt aber in dem Sturm und Kampf zwischen Sinnlichkeit und Widerstand nur das Erniedrigende, Zermalmende und Zermürbende.“ [2])

Äußere und innere Mächte schlingen hier eine eherne Kette der Notwendigkeit um die Heldin. Shakespeare stellt niemals seine tragischen Helden in eine Lage, die von vorn-

1) W. I, 65.
2) W. I, XVII.

herein jede Freiheit zunichte machen muß, er läßt sie niemals als Werkzeug Gottes erscheinen.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Konflikt der Judith zeigt nur der des Brutus. Judith liebt den Feind ihres Vaterlandes, Brutus ist der Freund Cäsars, der Roms Freiheit zu bedrohen scheint; beide setzen ihr Leben für das öffentliche Wohl ein, und bei beiden tritt die Verletzung des Sittengesetzes als notwendige Begleiterscheinung ihres edlen Vorhabens auf. Aber es zeigt sich sofort ein Unterschied. Judith gelangt zur völligen Gewißheit ihrer Pflicht, ihr wird der Weg, den sie gehen soll, durch die Lage der Dinge als Berufung Gottes bestimmt vorgezeichnet, so daß es für sie kein Ausweichen nach rechts und nach links gibt. Für Brutus dagegen ist es zweifelhaft, ob er zur Ermordung Cäsars seine Hand leihen soll. Bedroht Cäsar wirklich die Republik? Hat er ernstlichen Anlaß zu einer solchen Befürchtung gegeben, hat er nicht die Krone dreimal ausgeschlagen? Ist es wirklich seine, des Brutus, heilige Pflicht? Tief im Grunde seiner Seele regt sich der Gedanke: Es ist kein gutes, sondern ein höchst verdammungswürdiges Werk, an dem du dich beteiligst. Und mit diesem Gedanken ringt er. Die Entscheidung liegt in ihm. Brutus ist selbständiger, willensfreier als Judith, und die Ursache seines tragischen Loses ruht weniger in äußeren Umständen als in seiner persönlichen Anlage.

Das Muster einer Tragödie der Zwangslage hat Hebbel in „Agnes Bernauer“ gegeben. Nirgends scheint die Tragik so offenbar durch eine seltene Verkettung der Umstände herbeigeführt, und nirgends wird uns so eindringlich die Wahrheit gepredigt, daß der Mensch nicht der Schmied seines Glückes oder Unglückes sei. Die eigentliche Ursache des Schicksals, das über Agnes verhängt wird, ist ihre Schönheit oder ihre Schönheit verbunden mit ihrer niedrigen Abkunft. Die Tragik erwächst also aus dem, was sie ist, nicht aus dem, was sie tut. Und darin unterscheidet sie sich sowohl von der Antigone, mit der Hebbel sie gerne verglich,[1] als auch vom König Lear. Antigone und Lear verhalten sich handelnd,

[1] Aber es ist entschieden zu viel gesagt, Hebbel habe nach der Antigone seine Agnes Bernauer konstruiert. Arthur Kutscher S. 83.

Agnes Bernauer leidend den Schicksalsmächten gegenüber. Heinrich von Treitschke meint: „Leider verrät die Heldin kaum durch ein hingeworfenes Wort eine Ahnung von der Schwere ihrer Schuld — — —“.[1]) Kann man wirklich noch von Schuld sprechen, wenn sie keine Ahnung davon hat? Nein, es ist alles eine unheilvolle Konstellation der Ereignisse, und davon hat Agnes allerdings eine Ahnung, aber wie vollständig weiß Albrecht diese zu beschwichtigen. Da er so zuversichtlich ist, soll sie es nicht sein? Und wir sehen ja, welch lange Reihe von unglücklichen Umständen noch hinzukommen muß, um alle Hoffnungen zu vernichten. Und als man nachher von ihr verlangt, sich von ihrem Gemahl scheiden zu lassen — warum willigt sie nicht ein? Jetzt ist es ihr doch deutlich vor Augen geführt, welche böse Folgen ihre Ehe hat. Sie weigert sich, weil ihr hoher idealer Begriff von der Liebe und ihrem Ehebündnis es ihr verbietet. Es türmen sich zwei einander widerstreitende Pflichten vor ihr auf; auf der einen Seite gilt es das Wohl Tausender, die Ruhe eines ganzen Landes, auf der anderen die eheliche Treue. Und sie wählt den einzigen Ausweg, den es für sie gibt — den Tod.

In einem ebenso schweren Konflikt befindet sich der Führer des Gegenspiels, Herzog Ernst, und darauf hat Hebbel selbst das größte Gewicht gelegt. Dadurch kommt erst das Drama der allgemeinen Berechtigungen zustande. Der alte Herzog ist ein edler Charakter, ihm erscheint es schrecklich, daß Agnes sterben soll, bloß weil sie schön und tugendhaft ist, er weiß, welch furchtbaren Schmerz er seinem Sohne antun wird, er überlegt deshalb alle Auswege, schließt seinen Sohn von der Thronfolge aus und ernennt Adolf, den Sohn seines Bruders. Aber Adolf stirbt, der Himmel will den Ersatz nicht. Und jetzt muß das Furchtbare geschehen. Also eine unbedingte Notwendigkeit! Um diese zu erreichen, ist das Böse völlig ausgeschaltet, auch die leiseste Spur einer persönlichen Verschuldung vermieden. Dadurch wird der Gegensatz zu Shakespeare noch auffallender. Wie weit, weit sind wir hier von [illegible]lich barbarischen Sphäre eines „Lear“, eines „Macbeth“

[1]) [illegible]schke, Histor. und polit. Aufsätze I, 473.

entfernt! Hier findet sich weder im Spiel noch im Gegenspiel ein einziger unedler, geschweige ein böser Charakter.

Geht in diesen Werken die Notwendigkeit hauptsächlich aus den äußeren Verhältnissen hervor, so erscheint sie in den Leidenschaftstragödien ins Innere des Menschen verlegt. Zweimal hat sich Hebbel auf das eigentliche Gebiet Shakespeares begeben, hat die Darstellung einer Leidenschaft zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht, in „Genoveva“ und „Herodes und Mariamne“.

„Genoveva“ schildert die unheilvolle Wirkung einer sinnlichen Liebe auf eine bisher reine, unberührte Jünglingsseele. Die sinnliche Liebe ist ein Thema, das Hebbel sehr häufig — in allen Tragödien der ersten Periode — behandelt, und in die meisten späteren spielt es wenigstens hinein. Man hat ihm deshalb eine niedrige Auffassung der Frau und der Liebe vorgeworfen, offenbar mit Unrecht. Hebbel hat selbst die Gründe angegeben. Er sah gerade in dem Verhältnis der Geschlechter in unserer Zeit etwas Gebrochenes, sah eine Veränderung sich vorbereiten, und um diesen Wandel im Drama zu beleuchten, was er bei seinem Sinn für kulturhistorische Probleme tun mußte, durfte er gerade vor dem Bedenklichen und Bedenklichsten nicht zurückschrecken.

Shakespeare hat nicht in dem Umfang wie Hebbel geschlechtliche Fragen behandelt, er ist mehr Darsteller einer höheren Liebe, die, Geistiges und Sinnliches in sich vereinigend, das Wesen des Menschen mit Seligkeit erfüllt. Rein als Sinnlichkeit tritt sie dagegen in einem Shakespearischen Lustspiel, in „Maß für Maß“ hervor. Dies Werk ist deshalb auch in seinem ganzen Problem mit „Genoveva“ zu vergleichen. Eine große Ähnlichkeit besteht sowohl in der Situation wie in den Hauptpersonen. Golo und Angelo erscheinen im Anfang als Muster edler Männlichkeit, sie geben sich offen, bescheiden, heiter, genießen das höchste Vertrauen ihrer Herren und werden für würdig gehalten, in deren Abwesenheit ihre Stelle zu vertreten. Da erwacht in beiden die heftigste sinnliche Leidenschaft zu einem Weibe, das ihnen niemals angehören will noch kann, und mit einem Schlage wird ihr Wesen völlig umgewandelt. Es ist derselbe Reiz, dem beide erliegen. Golo hat

nur selten Genoveva ins Auge zu schauen gewagt, so unnahbar, heilig ist sie ihm erschienen; aber beim Abschied Siegfrieds muß er sehen, daß diese Heilige ein Weib ist, daß irdische Liebe in ihr lebt, und da erwacht es in ihm. Und Angelo ruft aus:

„. . . Can it be
That modesty may more betray our sense
Than woman's lightness? . . . .
O cunning enemy, that, to catch a saint,
With saints dost bait thy hook! Most dangerous
Is that temptation, that doth goad us on
To sin in loving virtue.“ [1])

Doch hier beginnt der Unterschied, der Unterschied zwischen Shakespeares und Hebbels Motivierung überhaupt. Shakespeare zeigt uns, wie Angelo mit der Sünde kämpft, wie er seine guten Eigenschaften gegen sie zu Hilfe ruft, und wie er trotz alles „Denkens und Betens“ erliegt. Die Leidenschaft besiegt seine Vernunft. Hebbel sucht zu beweisen, daß Golo zum Schurken werden mußte, daß seine Leidenschaft sein unentrinnbares Schicksal war, und er setzt zu diesem Zwecke Himmel und Hölle in Bewegung. (Daß selbst Ludwig, der sonst im schroffen Gegensatz zu Hebbel die Schuld für ein Kind der Freiheit erklärt, für das moderne Drama eine Motivierung als notwendig ansieht, die sich der Hebbels nähert, beweist folgende Stelle aus den Shakespearestudien: „Man muß bei Shakespeare die Schuld meist als ein mehr oder weniger irrationales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenschaft aufnehmen. Wir Neueren dürfen das nicht mehr wagen; wir müssen die Schuld, um sie glaublich zu machen, so motivieren, daß der Held halb entschuldigt und die Schuld zu wenig anrechenbar erscheinen muß.“ [2])

Golo fühlt, wie seine Selbstbeherrschung mehr und mehr schwindet, es ist ihm, als habe ein böser Geist von ihm Besitz genommen. Da packt ihn eine Angst vor dem eigenen Ich. „Im Vorgefühl des Ungeheuersten“ stellt er sich vor das oberste Gericht. Er unternimmt den wahnsinnigen Aufstieg auf den Turm. Vorm Abgehen betet er:

---

[1]) Shakespeare: Maß für Maß II, 2, 168 f., 180 f.
[2]) O. Ludwig, W. V, 191.

„Du aber, Gott, beschirm' mich nicht!
Ich fürcht' mich selbst, drum wend' ich mich an dich!
Brech' ich nicht Hals und Bein zu dieser Stund',
So leg' ich's aus: ich soll ein Schurke sein."[1])

Und es scheint wirklich so, daß er es sein soll, er kommt heil herunter, obwohl er die Waghalsigkeit bis zum Äußersten getrieben:

„Nicht eines Stoßes von des Höchsten Arm
Bedurft' es noch, nur, daß er mich nicht hielt!
Er aber tat ein Wunder — und warum?
Damit in mir der Schurke reifen kann . . .
Und in der Seele klang mir's, wie zum Hohn!
Du stürzest nimmermehr, du bist gefeit!"[2])

Golos Leidenschaft wird als eine schwere Krankheit hingestellt. „Ich sah Euch niemals so, Ihr seid wohl krank," fragt ihn Genoveva.

Und er antwortet:

„Ich bin ganz Wunde, und mich heilen, heißt
Mich töten."[3])

Dann gewinnt das Böse immer größere Macht über ihn: er läßt sich endlich zu einer gewaltsamen Umarmung Genovevas hinreißen, und nachdem einmal der Weg des Verbrechens beschritten ist, treibt es ihn weiter und weiter. Er steht jetzt unter demselben Zwange, der einen Richard III., einen Macbeth immer tiefer im Blute waten läßt.

„Ich bin ein Schurk'. Nun hab ich Schurkenrecht!
Denn auch ein Schurk' hat Recht. Er kann nicht mehr
Zurück, drum muß er vorwärts."[4])

Golo sieht endlich nur einen einzigen Weg, sich wieder zu erhöhen, und der besteht darin, Genoveva zu erniedrigen. Deshalb wird mit Margaretas Hilfe die unendlich rohe Intrigue gegen sie eingefädelt. Doch alles ist vergeblich, Genoveva geht durch alle Prüfungen mit derselben Reinheit, und schließlich ist auch Golo am Ende. Er hatte ja von

---

[1]) W. I, 107.
[2]) W. I, 110, 111.
[3]) W. I, 118.
[4]) W. I, 159.

Anfang an das klarste Bewußtsein seines Verbrechens, und so wird er denn Richter seiner eigenen Sache und zwar der strengste.

Alle Kunst hat der Dichter aufgeboten, Golos Handlungsweise als notwendig und damit ihn selbst als moralisch gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Der Himmel selbst hat sich gegen ihn erklärt. Golos Herausforderung des Schicksals ist nicht als leerer fatalistischer Aberglaube zu betrachten. seine Ahnung hat ihn nicht betrogen; er sollte an Genoveva als Schurke handeln. Das bezeugen uns die Worte Dragos, des von Gott gesandten: Genoveva ist dazu bestimmt, als Heilige den befleckten Erdball zu entsühnen, deshalb muß sie sieben Jahre das Furchtbarste erdulden, Golo und Margareta sind als ihre Peiniger Werkzeuge des Herrn. Demnach wäre Golos Leidenschaft das Mittel zur Vollführung göttlicher Zwecke, also wirklich sein Schicksal. Trotzdem hält er sich für ganz schuldig, erklärt sich für den schlimmsten Verbrecher. Der Pfalzgraf Siegfried — hierin offenbar völlig des Dichters Herold äußert Golo gegenüber:

„Ich strafe niemals einen Menschen mehr,
Seit ich ins Innre der Natur geschaut.“ [1])

Und doch vollzieht Golo die schrecklichste Strafe an sich.

Liegt auch bei Shakespeare einmal dem Tragischen solche schuldlose Schuld zugrunde? — Hamlet hat den Auftrag erhalten, den Mord seines Vaters zu rächen. Er zögert mit der Ausführung, weil er zu skrupelhaft, grüblerisch ist, er kann nicht wollen: lastet nicht also auch hier ein unüberwindbarer Zwang auf dem Helden? Und doch klagt Hamlet sich selbst auf das heftigste an, erklärt, daß er es besser machen müßte, besser machen könnte. Ist das nicht die nämliche unverdiente Seelenpein wie bei Golo?

Friedrich Theodor Vischer sagt über Hamlet: „Man spricht zu hart und einseitig von seiner Schuld. Diese liegt in jenem Zwielichte, in welches jeder echt tragische Dichter die Schuld seines Helden stellt. Wir sollen Hamlet zürnen, sollen ihn aber auch bemitleiden, und wir sollen nicht ... es von beidem wir mehr tun sollen, wir sollen

in jenen dunklen Grund blicken, wo verantwortliche Freiheit und unüberwindliche Naturschranke des Charakters geheimnisvoll sich in einander schlingen."[1])

Ähnlich Goethe: „Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt."[2])

Hebbel jedoch geht viel weiter als Shakespeare. Er motiviert allzu sehr seiner Ansicht von der menschlichen Unfreiheit gemäß, sucht zu beweisen, was sich doch nicht beweisen läßt. Die ganze Art und Weise, wie Golo sich gebärdet, wie er uns zuzurufen scheint: Seht, ich tue doch alles, was in menschlichen Kräften steht, um die Schuld zu vermeiden, aber ich kann nicht anders, ich soll so handeln — ist völlig unshakespearisch. Hebbel sucht übrigens diesen Widerspruch im ähnlichen Fall der „Judith" in geradezu dogmatischer Weise aufzulösen. „Eine Kritik, die nicht zum Kern meines Werkes durchdränge, könnte fragen, wie Judith durch eine Tat, die Gott durch seinen Propheten verkündigte und dadurch zur Notwendigkeit stempelte, in ihrem Gemüt vernichtet werden könne; sie könnte hierin einen Widerspruch erblicken. Aber hier wirkt der Fluch, der auf dem gesamten Geschlecht ruht; der Mensch — — ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld aller fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein doch nur für ihre eigne Schuld."[3]) Auch Golos Tat wird durch Gottes Propheten zur Notwendigkeit gestempelt, und Golo empfindet die Schuld des ganzen Geschlechtes als seine persönliche.

Hebbel hat kein zweites Mal die Notwendigkeit allein aus dem Wesen der Leidenschaft abzuleiten gesucht, sondern er zieht zwingende Umstände, Gegensätze der Lebensanschauungen heran und läßt sie dann aus dem so zubereiteten

---

[1]) Fr. Th. Vischer: Kritische Gänge II, XVI.
[2]) „Der junge Goethe": II, 42.
[3]) Tb. II, 1958.

Boden erwachsen. In „Herodes und Mariamne" z. B. kommt das eigentümlich Zwingende eines äußeren Umstandes hinzu. Herodes hat Aristobulus, den Bruder seiner Gattin, töten lassen, er mußte es tun, weil er sich durch ihn in seiner Herrschaft bedroht sah. Dadurch fällt ein dunkler Schatten auf das Verhältnis der Liebenden. Das Schwinden des gegenseitigen Vertrauens scheint unausbleiblich, und der Keim für die rasende Eifersucht des Herodes ist gelegt. Auch ein Gegensatz der Lebens- und Weltanschauung macht sich bemerkbar. Doch tritt er hier nicht so deutlich hervor, scheint nicht ausschlaggebend für die Entstehung des Konfliktes. Wie sich jedoch eine ganze Tragödie auf einem solchen aufbauen kann, das zeigt am besten „Maria Magdalena."[1])

Ja, kein Werk macht deutlicher die Fäden sichtbar, die den einzelnen Menschen mit seiner Umgebung verbinden. Es sind die in einer ganzen Gesellschaftsklasse lebendigen Anschauungen, die hier die Gesinnungen und Handlungen der auftretenden Personen beherrschen.

Klara ist ein einfaches Mädchen aus dem Volke. Daran muß man sich immer erinnern, selbst wenn sie ihrer Sprechweise nach einer höheren Lebenssphäre anzugehören scheint. Sie besitzt auch keine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, zeigt sich vielmehr äußeren Einflüssen gegenüber nachgiebig, gefügsam. Sie wurde verspottet, verhöhnt, als der Sekretär auf die Akademie zog und sie sitzen ließ. Die eigene Mutter trat, beschränkt und wohlmeinend, gegen sie auf. „Halte dich zu deines Gleichen, Hochmut tut nimmer gut! Der Leonhard ist doch recht brav — — —."[2]) Und Klara ist eine folgsame Tochter, sie verlobt sich mit Leonhard. Er ist eine gute Partie, man weiß, was das in diesem Lebenskreise bedeutet.

Und wie war ihr zumute, als der Verführer an sie herantrat? Sie liebte ihn nicht, sie empfand keine Leidenschaft für ihn, ihre Neigung weilte bei dem Jugendgeliebten, den sie

---

[1]) Das Kapitel über „Maria Magdalena" in Arno Scheunerts „Pantragismus" (S. 107—134) zeigt uns, wie bedenklich es ist, Hebbel ein philosophisches System unterzulegen, und wie doppelt bedenklich, dies System in hineinzudeuten.

1.

soeben wiedergesehen hatte. Aber Leonhard stand vor ihr, wie einer, der eine Schuld einfordert, er wußte ihr — so will es Hebbel — im Augenblick der Verwirrung und höchsten Aufregung seinen Willen wie ein Recht aufzuzwingen.

Unter einem noch schwereren Bann als seine Tochter steht Meister Anton. Ihn beherrschen altgeheiligtes Herkommen, ererbte und anerzogene Anschauungen, sie tun es ohne sein Wissen — gegen seinen Willen. Das zeigt sich schon Karl gegenüber. Er will ihn zu sehr nach seinem eigenen Vorbilde erziehen, zu dem, was in seinem Kreise als Muster menschlicher Lebensführung gilt: er soll nicht nur ein ebenso rechtschaffener, pflichtgetreuer Handwerksmann werden wie sein Vater, er soll gleich ihm in der engen Häuslichkeit mit ihrer peinlich genau abgezirkelten Lebensweise aufgehen. Und nun muß er erleben, daß der Sohn ganz andere Wege einschlägt, daß dieser geringschätzt und vernachlässigt, worin er selbst seinen Stolz sieht. Er erkennt nicht, daß die Natur des Sohnes sich aus der bedrückenden Luft des väterlichen Hauses fortsehnt und nach freier Wirksamkeit und Lebensweise verlangt. So verschärft sich der Gegensatz mehr und mehr und wird schließlich zu einer Art Abneigung, Feindschaft.

Und woher stammt Meister Antons hartes, liebloses Benehmen gegen Klara? Nicht aus seinem Gemüt. Er ist im Grunde ein weicher, seelenguter Mensch. Er handelt aber gegen seine Natur. Es spricht gleichsam eine fremde Stimme aus ihm und bringt die Güte seines Herzens zum Schweigen Er wird in tiefster Seele getroffen: „Alles, alles kann ich ertragen, nur nicht die Schande.“[1]) Aber was versteht er unter Schande? Der Sekretär enthüllt es uns: „Er dachte, als er ihren Jammer ahnte, an die Zungen, die hinter ihm herzischeln würden, aber nicht an die Nichtswürdigkeit der Schlangen, denen sie angehören.“[2])

Hier hat Hebbel die Aufgabe vollkommen gelöst. Hier spüren wir jene unbedingte Notwendigkeit des Geschehens, und gleichzeitig ist dem menschlichen Handeln der Schein des Bösen, der Sünde völlig abgestreift. Und das hat der Dichter

[1]) W. II, 41.
[2]) W. II, 70.

dadurch erreicht, daß er die Konflikte auf eine bestimmte Denkart zurückführte und nachwies, wie diese in der Tat einer ganzen Gesellschaft angehört und durch ihren Druck auf den einzelnen Menschen das Unheil bewirkt.

Auch Shakespeare ist eine solche Begründung der Tragik nicht unbekannt. In den Historien z. B. finden sich zwei Gestalten, auf deren tragisches Schicksal eine bestimmte Lebensanschauung von großem Einfluß ist. Es sind Heinrich VI. und Richard II.

Heinrich VI. erwachsen aus seiner Frömmigkeit schwere Fehler in seinem irdischen Verhalten. Er faßt seine Pflichten gegen Gott und infolgedessen auch die gegen sein Land und seine Untertanen verkehrt auf. Die unruhige Zeit, in der er lebte, hätte eines Herrschers bedurft, der mit starker Hand die aufrührerischen Elemente niedergehalten hätte und in seinen Mitteln nicht zu zartfühlend und christlich-barmherzig gewesen wäre; aber Heinrich wagt es nicht, Suffolk, York und seine eigene Gemahlin zu bestrafen, wie sie es verdienen. Er läßt dem Rebellen Hans Cade und seinem Anhang Milde angedeihen; denn er fühlt sich selbst als armen, schwachen Sünder und gar nicht dazu berufen, etwa einen Menschen zum Tode zu verurteilen. Er sucht Rache, Krieg, Blutvergießen nach Kräften zu vermeiden, weil solche Dinge einem guten Christen nicht geziemen, er überläßt alles dem göttlichen Lenker — und die Folge ist die innere Zerrüttung Englands.

Richard II. hat desgleichen einen unrichtigen Begriff von seiner königlichen Stellung. Er fühlt sich vor allen Dingen als König von Gottes Gnaden und hat wohl ein Verständnis für seine Befugnisse, Vorrechte, aber weniger für seine Pflichten. Diese Auffassung muß seiner Verschwendungssucht, der Höflingswirtschaft Vorschub leisten; sie hindert ihn nicht daran, das Vermögen des eben verstorbenen Johann von Gaunt einzuziehen und sein Königreich zu verpachten. Auch er ist lässig in der Verteidigung seines Thrones, eben weil er glaubt, Gott werde seinem gesalbten Stellvertreter auf Erden auf wunderbare Weise helfen:

„For every man that Bolingbroke hath press'd,
To lift shrew'd steel against our golden crown,

God for his Richard hath in heavenly pay
A glorious angel: then, if angels fight,
Weak men must fall, for heaven still guards the right." [1])

So wirkt bei beiden Herrschern eine gewisse Denkart mit-
immend auf ihre ganze Handlungsweise, aber es wäre
tig, darauf alles zurückzuführen. Vielmehr erscheinen
falschen Ideen der Könige nur als eine Äußerung ihres
, und es ist höchst unsicher, ob in ihnen wirklich das
übel liegt. Heinrichs Frömmigkeit wäre wohl eher als
seiner schwächlichen Natur zu deuten, er fühlt sich zu
und schwach für diese starke Welt und sucht Trost in
anderen, besseren. Und Richards Auffassung seiner
igswürde entstammt offenbar seiner persönlichen Eitelkeit.
beiden erscheint also die Denkart nicht als die eigentlich
immende und alleinige Ursache der Tragik. Darin liegt
eine Unterschied von Hebbel. Und es kommt noch ein
iter hinzu.

Hebbel zeigt uns in „Maria Magdalena", daß sich dem
zelnen die Anschauungen seiner Umwelt gebieterisch auf-
ängen. Dieser Zusammenhang zwischen dem einzelnen und
er Umwelt fehlt in den beiden Shakespearischen Dramen.
ir müssen die Auffassungen der Könige als persönliche
gentümlichkeiten ansehen, ohne eine weitere Erklärung dafür
fordern. Hebbel hätte an Shakespeares Stelle wahrschein-
lich gezeigt, wie jene Auffassungen, allgemein verbreitet und
in den Zeitverhältnissen begründet, mit Notwendigkeit in den
einzelnen Herrschern, und zwar je nach ihrer Persönlichkeit
abgeschwächt oder gesteigert, zum Ausdruck kamen.

Shakespeares Drama läßt fast ausschließlich die Tragik im Charakter begründet sein, wenngleich der tragische Held durchaus nicht immer infolge einer Schuld im Sinne eines Vergehens gegen das Sittengesetz zugrunde geht. Hebbel dagegen ist bemüht, zu zeigen, daß der einzelne gar nicht schuld an seinem Geschick sein kann, daß er in Wahrheit von höheren, seiner Willkür entzogenen Mächten regiert wird.

Das hat einen weiteren Unterschied zur Folge. Shakespeare gibt uns auf die Frage nach der Ursache der Tragik

[1]) Richard II., Akt III, 2, 58 f.

die Antwort: Sie liegt in den Leidenschaften, Schwächen und Affekten der Menschen. Hebbel läßt uns weiter suchen. Er stellt seine Menschen gerne in einen großen historischen Zusammenhang hinein und sucht durch das sorgfältigste Aufdecken der Beziehungen des einzelnen zu seiner Zeit uns klar zu machen, daß die persönlichen Konflikte zum großen Teil eine Folge allgemeiner Konflikte sind, daß in ihnen „das Brechen der Weltzustände“ zum Ausdruck kommt. Er läßt uns im Besonderen das Allgemeine schauen.

Auch bei Shakespeare fehlt eine solche allgemeine Bedeutung nicht völlig. Aber, um zu erkennen, wie sehr seine Darstellungsweise sich in diesem Punkte von der Hebbels scheidet, braucht man nur einen Blick auf „Koriolan“ zu werfen. Hier lag ein Stoff vor, der den großen Gegensatz von Aristokratie und Demokratie enthielt und der sehr geeignet dazu gewesen wäre, den Kampf dieser Gegensätze in seiner Entwicklung zum Problem zu machen, — sehr geeignet für einen Dramatiker in der Art Hebbels. Aber Shakespeare mußte die Absicht, ein solches Problem zu lösen, sehr fern liegen. Der Aufstand der Plebejer wird nicht als eine historisch berechtigte und notwendige Bewegung dargestellt, wir ahnen durchaus nicht, daß diese Bewegung Fortschritte macht, daß dem Volke die Zukunft gehört und daß es schließlich den mächtigsten, wenn nicht den besten Bestandteil des römischen Reiches bilden wird. Es wird als Horde geschildert, die alle niedrigsten Eigenschaften in sich vereinigt und kaum eine Tugend aufzuweisen hat, „die nicht herrschen kann und nicht gehorchen will“. Shakespeare kam es offenbar vor allem an auf die Darstellung der gewaltigen Persönlichkeit des Koriolan; um aus ihr die Funken der Leidenschaft hervorzulocken, dazu brauchte er auch die Patrizier und Plebejer, aber deren Parteikämpfe und die politischen und sozialen Güter, um die es sich darin handelte, waren ihm für sein Drama ziemlich gleichgültig. Und wie es hier ist, so ist es auch in den anderen Römerdramen und in den englischen Historien. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die Charaktere, nicht die politischen, reli-
Ideen. Wenn in „Julius Cäsar“ und „Antonius und
die Kämpfe zwischen Republik und Monarchie und

in den Historien „das Wesen des Feudalstaates an sich mit seinen inneren Gegensätzen und dem Keime der Auflösung“[1]) dargestellt werden, so geschieht es notwendig mit und unter den persönlichen Kämpfen und Schicksalen, aber es wäre unrichtig, darin einen Hauptzweck Shakespeares zu sehen. Der Versuch, seine Werke als „Prinzipiendramen“ zu deuten, wie er namentlich von Hegel und Kritikern aus seiner Schule gemacht wurde, ist jedenfalls vom Standpunkt des Dichters verfehlt, er setzt in ihm den historischen Sinn voraus, der erst eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts war.

Bei den übrigen Tragödien wäre eine derartige Deutung vollends ausgeschlossen: die Charaktere und ihre Leidenschaften sind Selbstzweck. Hebbel dagegen gilt der Widerstreit der Meinungen und Grundsätze als der höchste Vorwurf für das Drama, und seine meisten eigenen Stücke erhalten dadurch, daß sie diesen Widerspruch in einer entscheidenden Krise vorführen und die Entwicklung vom Alten zum Neuen darstellen, ihr besonderes Gepräge. Für ihn hat die evolutionistische Betrachtungsweise seiner Zeit Frucht getragen, und es ist vielleicht Hebbels eigenstes Besitztum, daß er dies Prinzip in seiner Dramatik zum Ausdruck bringen konnte. Sein Sinn ist hierbei, wie immer, auf das Größte gerichtet. Deshalb wählt er sich solche Fabeln, in denen sich eine entscheidende Veränderung in der Entwicklung der Menschheit abspiegelt.

„Judith“ z. B. soll uns vorführen, wie die vollkommenere Weltanschauung des Judentums die des Heidentums ablöst. Die beiden Hauptpersonen bilden die Vertreter dieser Gegensätze. Der Dichter sagt selbst: „Judith und Holofernes sind, obgleich — — — wahre Individualitäten, dennoch zugleich die Repräsentanten ihrer Völker. Judith ist der schwindelnde Gipfelpunkt des Judentums, jenes Volkes, welches mit der Gottheit selbst in persönlicher Beziehung zu stehen glaubte; Holofernes ist das sich überstürzende Heidentum, er faßt in seiner Kraftfülle die letzten Ideen der Geschichte, die Idee der aus dem Schoß der Menschheit zu gebärenden Gottheit, aber er legt seinen Gedanken eine demiurgische Macht bei, er glaubt zu sein, was er denkt.“[2])

[1]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge II, IX. [2]) Tb. II, 1958.

Was Hebbel demnach als das Wichtigste erschien, das waren die Gegensätze der Religion und Sitte, diese läßt er aufs schärfste hervortreten. Er stellt sie zuerst getrennt dar, zeigt uns in Holofernes das Heidentum auf dem Standpunkt der Selbstvergötterung. Die — freilich sehr modern gefärbten — Ideen des heidnischen Heerführers werden aufs breiteste ausgeführt und gezeigt, wie sie zugleich den tiefsten Grund seiner Weltbewertung und seines praktischen Verhaltens bilden. Dann führt Hebbel uns ins entgegengesetzte Lager, offenbart uns, wie völlig andere sittlich-religiöse Ansichten hier herrschen, wie sich das Volk vor dem Allmächtigen beugt und sein Unglück als göttliche Strafe hinnimmt und wie Judith aus ihrem Gottesglauben die Kraft für ihre aufopferungsvolle Tat gewinnt.

Endlich geraten die Gegensätze aneinander: in den Gesprächen zwischen Judith und Holofernes tritt noch einmal die Verschiedenheit der Weltanschauungen in aller Klarheit hervor, und in der Enthauptung des gewaltigsten Vertreters des Heidentums wird der Triumph des Neuen über das Alte angedeutet.

In ähnlicher Weise haben „Herodes und Mariamne“, die „Nibelungen“ und „Gyges“ weltgeschichtliche Wendepunkte zum Gegenstand, während „Maria Magdalena“ eine Krisis aus der modernen Zeit schildert, die innere Zerrüttung einer bestimmten Gesellschaftsklasse infolge ihrer allzu engherzigen Anschauungen.

Den Gipfel dieser Vorstellungsreihe aber bildet das Fragment „Moloch“. Wie „Agnes Bernauer“ die Notwendigkeit in der reinsten, vollkommensten Form darstellt, so zeigt dies Werk die Symbolik in der weitesten Ausdehnung. Beide Dramen bilden die Punkte, in denen Hebbel sich am weitesten von Shakespeare entfernt hat.

Der „Moloch“ schildert „den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt“. Den in ihren dunklen Wäldern in wildem Urzustand hausenden Germanen bringt Hieram seinen karthagischen Götzen, und da in ihren Herzen durch die gewaltigen Naturerscheinungen der Boden wohl vorbereitet ist, gelingt es ihm bald, sie zu gläubigen Anbetern zu machen. Es vollzieht Übergang von den unbestimmten religiösen Ahnungen

zu einem bestimmten Kultus. Und dieser hat dann den weiteren Fortschritt zur Folge. Es werden die Wälder ausgerodet und Sümpfe ausgetrocknet, die Sonne ruft Früchte des Feldes hervor: an die Stelle der Jagd tritt der Ackerbau. Dann folgen die Anfänge des Handwerkes, der Kunst, des Staates.

So versucht es dies Werk, eine große, in Wirklichkeit über weite Zeiträume sich erstreckende Kulturentwicklung in dramatischen Vorgängen zu gestalten, ein Kulturproblem bildet sein Wesen und seinen Mittelpunkt. Demgegenüber treten die Bedeutung von Hierams Verhältnis zu dem Götzen und seine Rachepläne gegen Rom, sowie die persönlichen Konflikte zwischen dem jungen und alten Teut, zwischen jenem und Theoda zurück. „Es ist mir gar nicht eingefallen, durch mein Stück den Zug der Cimbern und Teutonen zu motivieren .... Rom und Karthago bilden nur den Hintergrund, wie zwei sich kreuzende Schwerter, und auch die deutschen Urzustände sollen nur die einer Darstellung, die sich nicht ins Verblasene verlaufen will, nötigen Farbenkörner hergeben.“[1])

Hebbel hatte im „Moloch“ das individuelle Drama völlig durchbrochen, es schien sich damit eine neue Aussicht zu eröffnen. Darf es uns wundernehmen, daß er auf diesem Wege immer weiter vorzudringen suchte? Daß er von dem gewaltigen Plane träumte, die ganze bisherige Kulturentwicklung der Menschheit in einem zusammenhängenden Dramenzyklus darzustellen?

Er schreibt an Charlotte Rousseau: „Ich denke nämlich nicht, Theater- oder Lesefutter zu liefern, sondern in einem einzigen großen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Geschichte umschließt, den Grundstein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nicht dagewesenen Drama zu legen.“[2]) Freilich hat Hebbel diese Absicht nur zum geringsten Teil verwirklicht, und er läßt uns die Frage offen, ob der Hauptgrund darin lag, daß er sich dem Vorwurf nicht gewachsen

[1]) Br. IV. An Gustav Kühne 28. I. 47.

[2]) Br. III. An Ch. Rousseau 29. III. 44.

fühlte, oder darin, daß sich ein solches Unternehmen allzu weit von der eigentlichen Aufgabe des Dramas entfernen würde.

Hebbels Dramen sind besonders geeignet, uns die Wahrheit des Schillerischen Ausspruches in die Erinnerung zu rufen: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität.“[1])

Das Persönliche tritt in ihnen besonders stark hervor, stärker als bei Shakespeare. Dies gilt für die Probleme und die Werke als Ganzes betrachtet, gilt namentlich auch für die einzelnen Charaktere. Shakespeare hat gerade in der Charakteristik die größte Objektivität erreicht, d. h. die von ihm dargestellten Menschen haben ein so selbständiges Dasein gewonnen, daß die eigene Persönlichkeit des Dichters völlig hinter ihnen zu verschwinden scheint, daß sie von uns vergessen wird. Das ist nicht in dem Grade bei Hebbel der Fall. Wohl hatte auch er die Schöpferkraft, lebendige Gestalten hervorzubringen, aber seine Geisteskinder haben eine größere Ähnlichkeit mit ihrem Erzeuger, es fallen an ihnen gewisse Eigentümlichkeiten in die Augen, die in Hebbels Wesen besonders hervortreten. So namentlich der Hang zur Reflexion. Zum Wesen der Hebbelischen Charaktere gehört ein Vorherrschen der bewußten vor den unbewußten Geisteskräften, ein stärkerer Einfluß des Denkens auf das Wollen und Empfinden. In dieser Eigentümlichkeit entfernen sich die Charaktere Hebbels weit von denen Shakespeares, und er selbst, als reflektierender Darsteller, steht an der äußersten Spitze einer Dichterreihe. Die Linie führt über Corneille und Schiller zu Hebbel. Die Reflexion, wie sie sich in Hebbels Drama äußert, zeichnet sich durch Tiefe, Kraft und Eigenart aus. Er beobachtet die verborgensten Regungen der Menschenbrust, durchforscht in kühner Spekulation die Geheimnisse des Lebens und der Welt und weiß das Entlegenste miteinander zu verbinden. Aber der Gedanke steht oft auch im Widerspruch mit dem Natürlichen, wir erhalten den Eindruck des Gesuchten, Seltsamen, Krankhaften. Fast immer jedoch — selbst in den Verirrungen — wird uns das Bekenntnis abgenötigt, daß Hebbel einer der geistvollsten Dichter war, den die Weltliteratur hervorgebracht hat. Allerdings liegt gerade hierin

[1]) Schiller: „Über Bürgers Gedichte.“

die Gefahr, daß der Dichter seinen Gestalten mehr von seinem Geiste und seinem Bewußtsein verleihe, als sie haben dürfen nach ihrem Charakter, den Zeitverhältnissen und den Situationen, in denen sie sich befinden. Hebbel gibt selbst zu, daß es in seinem Drama der Fall ist, er verteidigt sich gegen etwaige Vorwürfe deswegen und stützt sich dabei hauptsächlich auf Shakespeare.

„Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen, erklärt er, zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen — — — —, ich will nur an Shakespeare, und mit Übergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet, an die Monologe in Macbeth und im Richard, sowie an den Bastard im König Johann erinnern.“[1]) Hebbel macht hier auf dieselbe Erscheinung aufmerksam wie Goethe und Ludwig.

Nach Goethes Ansicht ist es für Shakespeare der Hauptzweck, uns über die inneren Vorgänge in seinen Charakteren aufzuklären. Deshalb läßt er sie die Geheimnisse ihres Herzens „verschwätzen“, selbst wenn dies der Natur des Betreffenden nicht gemäß ist. „Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der richtig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; jedermann ist redsam und redselig.“[2])

Ludwig erwähnt besonders Macbeth: „Shakespeare wird lieber abstrakt in der Diktion, als daß er uns im Unklaren ließe über das, was in seinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren aussprechen, was und wie sie, unmittelbar genommen, gar nicht sprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeths, wo er die Gründe und Gegengründe der Tat abwägt und endlich sagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm sagen konnte, wie er Macbeths Situation überlegte und das einzige Für als zu leicht erkannte, ohne das Dazukommen eines äußeren Sporns.“[3])

[1]) W. XI, 7.
[2]) Goethe: „Shakespeare und kein Ende“ I.
[3]) O. Ludwig: Shakespeare-Studien W. V, 195/96.

Hebbel nun macht von dieser Freiheit den ausgedehntesten Gebrauch, aber nicht bloß zum künstlerischen Zweck, sondern um der anderen Aufgabe willen, die sein Drama sich setzt. Er will eben dartun, daß die Tragik nicht in den Individuen, sondern in den allgemeinen Lebensverhältnissen und im letzten Grunde im Weltregiment beruht. Das hat zur Folge, daß die Charaktere sich nicht nur mit ihrer Angelegenheit als einer persönlichen befassen und jedesmal die Situation für sich betrachten, sondern sie bringen ihr Schicksal bewußt in Zusammenhang mit den allgemeinen Schicksalsmächten, sie sehen in sich die Menschheit, in ihrem Erlebnis die ewigen Gesetze, die das Leben regieren. Die notwendige Folge der dichterischen Absicht Hebbels ist also, daß die Gedanken seiner Charaktere vielmehr vom Besonderen zum Allgemeinen abschweifen, als dies bei Shakespeare zutrifft.

Ferner macht Hebbel seine Charaktere zu Trägern kultureller Ideen, er muß also die theoretischen Gegensätze, die in einem Zeitpunkt zusammenstoßen, so, wie er sie erfaßt, möglichst deutlich durch seine Personen aussprechen lassen. Dadurch erklärt sich ohne weiteres deren größeres „Welt- und Selbstbewußtsein".

Es ist aber zweifellos, daß gerade in dieser Hinsicht sich in dem fortschreitenden Schaffen Hebbels eine Entwicklung zum Besseren bemerkbar macht. In „Judith" und „Genoveva" tritt die Reflexion stellenweise noch allzu nackt hervor und überwuchert alles andere. Die Charaktere erscheinen oft als die Sprachrohre des Dichters, ihre Sentenzen, Einfälle erinnern uns allzu sehr an Hebbels Tagebücher. Er selbst gab später zu, daß die Figuren zu wenig Fleisch und Blut besäßen, daß er ihnen mehr Bewußtsein gegeben hätte, als sie haben dürften. Aber schon mit „Maria Magdalena" wird es in mancher Beziehung besser. Hier übte der Stoff einen heilsamen Einfluß auf Hebbel aus; es galt Menschen aus einem bürgerlich beschränkten Lebenskreise darzustellen, deren wichtigste Charaktereigenschaft gerade in einer gewissen Gebundenheit ihres Weltblickes bestand. Er mußte deshalb von seiner bisherigen Schaffensart abweichen. Er schreibt darüber: „Bei dieser
ging es eigen in mir zu. Es kam darauf an, durch

das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten — — — immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückzubeziehen."[1]) Also Hebbel ist wenigstens bemüht, so sachlich wie möglich zu sein, wenn es ihm auch nicht immer gelungen ist, das „aus dem Charakter Fallen" zu vermeiden.

In dieser Richtung bewegt sich der weitere Fortschritt, und mit „Herodes und Mariamne" erreicht Hebbel einen Höhepunkt seiner Kunst. Dies Werk nimmt in seinem Schaffen eine ähnliche Stellung ein wie „Wallenstein" in dem Schillers. Hier kommt er auch Shakespeare bedeutend näher als in seinen Jugendwerken, sofern er objektiver wird und das Leben selbst für sich reden läßt. Die persönlichen Beziehungen sind durchaus die Hauptsache, die symbolische Bedeutung tritt mehr zurück, die Reflexion wird natürlicher, gegenständlicher, charakteristischer. Allerdings paßt der Vergleich mit Schiller auch darin, daß er sich gleich diesem nicht immer auf der einmal errungenen Höhe zu behaupten weiß.

Von diesem Fortschritt und der Annäherung an Shakespearische Sachlichkeit abgesehen, ist es nach der Anlage der Hebbelischen Charaktere nur natürlich, daß sie in der Art ihres Handelns von denen Shakespeares bedeutend abweichen.

Shakespeare ist bestrebt, die elementaren Willenskräfte in ihrer vollen Ungebundenheit, Schönheit und Furchtbarkeit zu entfalten. Wir finden deshalb bei ihm „meist eine ungebrochene Herrschaft der Triebe und Leidenschaften, ein Handeln nach dunklen Instinkten, plötzlichen Eingebungen und Aufwallungen. Willenlos folgt der Shakespearische Mensch den Impulsen eines erregbaren Naturells und gibt sich rückhaltlos einem Gefühle hin, ohne zu überlegen, wie weit er dies tun dürfe".[2]) Zwar tritt hierin mit dem fortschreitenden Schaffen Shakespeares eine Milderung ein, das Impulsive wird mehr

[1]) Tb. II, 2910.
[2]) W. Wetz: „Shakespeare" I, 47.

eingedämmt und der Herrschaft der Vernunft unterworfen, aber noch der grüblerische Hamlet offenbart bei der Ermordung des Polonius und am Grabe Ophelias jenes unüberlegte, instinktive Handeln.

Hebbels Charaktere haben davon nichts mehr. Wie der helle, klare Verstand alle Gefühlszustände begleitet, so scheint er auch in den Augenblicken der höchsten Erregung nicht einzuschlummern. Ist der Affekt schnell, so ist es der Verstand nicht minder, er läßt jenen nicht zur Tat kommen oder modifiziert ihn nach seinen Prinzipien. Auch auf die Leidenschaften übt der Verstand die stärkste Einwirkung aus. Hebbels Gestalten geraten gleichsam gegen ihre Natur in die Leidenschaft, insofern die Hemmungen, die sich dieser entgegenstellen, zahlreich und stark sind, sie werden gleichsam hineingetrieben; die Shakespeares geben sich gerade ihrer Natur völlig hin, sie sind selbst die Treibenden.

Nur Herodes macht vielleicht hiervon eine Ausnahme. An ihm wird eine Leidenschaft geschildert, die auf dem Boden der Reflexion erwächst: die Eifersucht. Gerade dadurch, daß Herodes selbst mit großer Findigkeit die Verdachtsgründe für die Untreue seiner Gemahlin herbeiträgt und sich selbst in eine Reflexionskrankheit immer weiter hineinjagt, unterscheidet er sich von Othello. Dieser ist seinem Naturell nach durchaus nicht zur Eifersucht geneigt, er ist ein offener, vertrauensvoller Charakter. Aber seine harmlose Seele wird vergiftet von einem anderen. Und nur, weil er nicht einsichtig genug ist, und weil sein heißes Mohrenblut seinen ruhigen Blick ganz verwirrt, können Jagos plumpe Schliche gelingen. Hier ist also das Verhältnis umgekehrt. Othello wird in die Leidenschaft hineingetrieben, Herodes treibt sich selbst hinein. Größer ist die Ähnlichkeit des Herodes mit Leontes im „Wintermärchen".

Was die Hebbelischen Charaktere aber vornehmlich hindert, ihre ursprüngliche, elementare Natur zu offenbaren, ist ihr sittliches Feingefühl. „Die Tragödie des Bösen hat Shakespeare geschaffen, was auch immer nach ihm in dieser Richtung noch ‹anden ist oder entstehen mag."[1]) Hebbel erklärt: Was

[1]) ...scher, Ästhetik V, 1425.

die Kunst schon tat, soll sie nicht mehr. Er hält einer Zeit mit einem zarten Gewissen den Spiegel vor. Völlig Gewissenlose sind deshalb unter seinen Charakteren selten, sie sind ausschließlich in der ersten Schaffensperiode vorhanden, später hat Hebbel „das Böse“ fast ängstlich vermieden.

Zu den völlig Gewissenlosen gehört Holofernes. Er verübt die fürchterlichsten Greuel, er ist ein Würgengel der Menschheit wie Richard III., und doch kann man ihn nicht wie diesen einen Bösewicht nennen. Im Gegensatz zu Richard fehlt ihm das Gefühl der Verantwortlichkeit. Er ist autonom im Kantischen Sinne, er gibt sich selbst das Gesetz. Nur hat dieses einen etwas sonderbaren Wortlaut: „Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären; und der Gott, den sie gebiert, wie will er zeigen, daß er's ist, als dadurch, daß er sich ihr zum ewigen Kampf gegenüberstellt, daß er all ihre törichten Regungen des Mitleids ... unterdrückt, daß er sie zu Staub zermalmt und ihr noch in der Todesstunde den Jubelruf abzwingt?“[1]) Einen solchen Gott aus sich zu machen, das ist sein Ideal, darin sieht er seine höchste Aufgabe.

Anders ist „das Böse“ in Leonhard zu beurteilen. Hebbel war mit dieser Gestalt besonders zufrieden, namentlich weil sie naiv und trotz ihrer gemeinen Handlungsweise nicht abstoßend wirke. Und in der Tat liegt in der Art, wie er seiner egoistischen Natur folgt, wie er bei der Katastrophe mit Karl Fersengeld gibt und wie er mit einer gewissen Freudigkeit seine unsauberen Mittel zur Erreichung des Kassiererpostens erzählt, in seiner Feigheit dem Sekretär gegenüber eine gewisse Naivität — die Naivität der Gemeinheit. Aber dürfen wir annehmen, daß ihm das Bewußtsein seines niedrigen, ehrlosen Verhaltens völlig abgehe? Hebbel ist offenbar dieser Meinung: — — — „ich bin zufrieden“, erklärt er, „besonders damit, daß sie eigentlich alle Recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht außer acht läßt, daß er von Haus aus eine gemeine Natur ist, die sich in höhere nicht finden und an sie nicht glauben kann ... Leonhard ist ein Lump, aber eben deswegen — ein Lump kann nichts Böses tun.“[2])

[1]) W. I, 10. [2]) Tb. II, 2926.

Mag man also Leonhard immerhin noch zu den naiven, unbewußten Verbrechern zählen, so ist dies bei Ambrosio im „Trauerspiel in Sizilien" und bei Margareta, der Genossin Golos, völlig ausgeschlossen. Hier fällt der letzte Milderungsgrund weg. Das sind wirklich Teufel in Menschengestalt, die das Böse tun aus Freude daran und mit vollem Bewußtsein, daß es böse ist; sie können sich mit den schlimmsten Übeltätern Shakespeares messen.

Im allgemeinen jedoch ist das sittliche Bewußtsein der Hebbelischen Charaktere aufs feinste organisiert. Das äußert sich im Kampf mit der Leidenschaft, in der Reue über begangenes Unrecht, in dem Verlangen nach Sühne und Gerechtigkeit bei eigenen und fremden Vergehungen. Wenn dann die Leidenschaft und Unvernunft siegt, obwohl das Gewissen immer wach ist und sich heftig zur Wehr setzt, so ist das für Hebbel eben ein Beweis, daß ein notwendiger Abfall von der Tugend vorliegt, daß der Mensch schuldig werden muß. Das Böse, das sich gegen das feinste Gewissen durchsetzt, ist Hebbel nicht müde geworden darzustellen — das „notwendige" Böse.

Manchmal scheint die Sittlichkeit der Charaktere sogar allzu skrupelhaft zu sein; es macht den Eindruck, als ob die Reflexion ein gesundes sittliches Gefühl in eine allzu große Empfindlichkeit verwandelt habe. Zu diesen Charakteren gehört Demetrius. Schillers Demetrius zeigt sich bereit, zum Besten des Landes und Marfas sich in seiner Stellung zu behaupten, obwohl er das gesetzliche Anrecht auf den Zarenthron verloren hat; der Hebbels ist nach der Aufklärung über seine Abkunft unfähig, seinen Weg fortzusetzen, das Bewußtsein, daß er eigentlich ein Betrüger sei, lähmt sein Vorwärtsstreben, er will seine Maske nur noch deshalb eine Weile tragen, um seine Freunde zu retten.

„Doch nimmer werd' ich meinen Karneval
Mit Blut beflecken, keinen Missetäter
Bestrafen, da ich selbst der größte bin....
Ich bin der Kapitän von einem Schiff,
Das scheitert; rasch ins sich're Boot mit euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an." [1])

[1]) W. V, I 192.

Auch zwei Frauengestalten offenbaren vielleicht ein allzu zartes Sittlichkeitsgefühl: Rhodope und Mariamne. Zwar sind beide in ihren heiligsten Empfindungen verletzt, sie können Sühne verlangen; aber müssen sie es bis zum äußersten kommen lassen? Verdient der unglückliche Kandaules für seine weniger schlechte als unüberlegte Handlungsweise den Tod, wäre es wirklich unmöglich, sittlich unmöglich gewesen, Herodes durch ein rettendes Wort aus seiner Verblendung zu befreien? Sind nicht beide im Grunde edle Charaktere, die einer Verzeihung würdig sind?

Isabella bittet beim Herzog für das Leben des Angelo, der so niedrig an ihr gehandelt hat; Hermione nimmt Leontes wieder in Liebe auf, nachdem er seine Eifersucht so tief bereut hat; Desdemona vergiebt noch mit dem letzten Atemzuge ihrem gütigen Herrn. Und sind nicht auch diese Frauen in ihrem Heiligsten verletzt? Diejenigen Hebbels können nicht verzeihen. Sie fühlen sich zugleich als Vertreterinnen der Sitte; diese ist in ihnen beleidigt und verlangt nach Sühne, deshalb dürfen sie ihrem Mitleid, ihrer Liebe nicht nachgeben.

Einen Mangel an Begabung zeigt Hebbel für die Darstellung naiver Charaktere. Allzuweit hat sein Geist sich von diesem Zustand entfernt, er zeigt gerade in der Eigenschaft seine Stärke, die der Naivität entgegengesetzt ist, in der Reflexion. Nun gilt ihm aber naive Poesie als das Allerhöchste, und so darf es uns nicht wundernehmen, daß er vielfach versucht, was die Natur ihm versagt hat. Es kommt hinzu Hebbels Bestreben, auch innerhalb der Charaktere eine möglichst einschneidende Veränderung und entscheidende Entwicklung darzustellen. Er führt deshalb oft seine Gestalten in einem jugendlichen naiven Alter ein, in dem das Gemüt von den Stürmen des Lebens noch nicht berührt ist, um dann die Wirkung eines gewaltigen Schicksals auf ein solches Gemüt zu zeigen. So geschieht es mit Golo, Gyges, Siegfried, Demetrius. Was da in der Charakterschilderung besonders auffällt, ist ein klaffender Widerspruch zwischen künstlerischem Wollen und Können. Der Dichter möchte naive Töne anschlagen und vergreift sich doch immer wieder vollständig. Er will z. B. Siegfried, wie er nach Worms kommt, als einen jungen Drauf-

gänger schildern, voll überschäumender Kraft und kindlicher Einfalt im Herzen. Man merkt, dieser selbe Held, der die ganze Welt in die Schranken fordern möchte, soll der schönen Kriemhild gegenüber all seine Keckheit verlieren, soll schüchtern werden — man merkt, was der Dichter will, aber kein Hauch wahrer Natur ist zu spüren, wir fühlen, daß nicht der junge Held von Xanten spricht, sondern daß ihm Hebbel souffliert, daß er ihm seine geistreichen Einfälle und seine dialektische Gewandtheit geliehen hat.

Shakespeare schildert im allgemeinen Menschen, die in ihrer Gefühls- und Denkart der Natur näher stehen als die Hebbels. Er ist gerade ein Meister in der Charakterisierung jugendlich frischer Menschen. In dem lebhaften Temperament seiner Jünglinge, in ihrem ganzen kraftvollen, impulsiven Gebahren, in ihrem tiefen, innigen Gefühl empfinden wir das, was den Hebbelischen Gestalten mangelt: unmittelbare Natur und Naivität; in ihrer Redeweise dagegen verrät sich nicht selten, und besonders in der Frühzeit des Dichters, eine Neigung zum Rhetorischen, Reflektierten. Das ist aber eine Folge des künstlerischen Stiles jener Zeit und namentlich der Einfluß des von Shakespeare niemals völlig überwundenen Euphuismus.

Am größten ist wohl der Abstand in der Schilderung der Frauen. Ihnen hat nach Schiller die Natur in dem naiven Charakter die höchste Vollkommenheit gegeben. Und Shakespeares Frauengestalten haben diese Zierde ihres Geschlechtes, besonders die in seinen reifen Werken dargestellten. Hebbels Frauen sind nicht naiv; wenn er es versucht, sie auf diesen Ton zu stimmen, ist er in Gefahr, in eine derartige Unnatur zu verfallen, wie es in seinem letzten Werke mit Marina geschieht. Man merkt das unsichere Tasten des Dichters, er kann sich nicht recht in den inneren Zustand eines solchen Geschöpfes hineinversetzen. Wenn er z. B. das junge frische Mädchen ihr Entsetzen vor dem steifen toten Krönungszeremoniell aussprechen läßt, fällt er in so maßlose Übertreibungen, daß die ganze Schilderung als unmöglich wirkt.

Hebbel fällt einmal über Goethe das Urteil: er habe „die Schönheit vor der Dissonanz“ gebracht, „die Traumschönheit,

die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiß".[1]) Das, was hier von Goethes Kunst gesagt wird, paßt besonders auf Shakespeares Frauendarstellung: seine Frauen und Mädchen haben eine Traumschönheit. Diese Gestalten gehen mit einer wunderbaren, unfehlbaren Sicherheit ihren Weg, nicht das feindlichste, grausamste Schicksal kann ihnen die Harmonie ihres Wesens rauben, nicht die schwersten Konflikte und Versuchungen das sittliche Fundament in ihnen erschüttern: sie sind gleichsam gefeit, die Natur selbst oder die Gottheit — wie wir es nennen wollen — ist noch in ihnen mächtig und zieht in Not und Gefahr um ihre Kinder den schützenden Kreis. Die Mehrzahl von Hebbels Charakteren ist ganz anders beschaffen. Diese sind aus ihrem Traum zu klarem, hellsichtigem Bewußtsein erwacht, ihnen sind die Augen geöffnet, die Harmonie, die ungetrübte Heiterkeit ist aus ihnen gewichen, sie sind in ihrem Wesen zerrissen, haben etwas Herbes, traurig Ahnungsvolles. Mit den Männern wetteifern sie in der Neigung zur Reflexion und Selbstbespiegelung. Mit einem Wort: Hebbels Frauen sind wahrhaft tragische Charaktere, die Shakespeares nicht. Nur Genoveva ist hier als Ausnahme zu nennen. Sie hat in ihrem traumhaften, ganz im Gefühl lebenden Wesen, in der Weise, wie sie allem Unglück und allen Verführungen gegenüber sich immer gleich bleibt, am meisten Ähnlichkeit mit einer Desdemona, Isabella, Hermione usw. An anderen Gestalten zeichnet Hebbel uns den Übergang in die tragische Sphäre: durch das Schrecklichste, was es für sie geben kann, werden Rhodope und Kriemhild mit einem Schlage in ihrem innersten Wesen verändert und aus ihrem traumhaften Gefühlsleben zu einem bösen Erwachen geführt.

Wie wir sahen, stand Hebbel der Kompositionsweise Shakespeares mit schwankenden Empfindungen gegenüber. Einerseits neigte er zu dem Glauben, Shakespeares „Zerfließen in unendliche Einzelheiten" verstoße gegen das Wesen der dramatischen Kunst, andererseits sagte ihm doch sein ästhetisches Gefühl, Shakespeare habe diese Form in so bewunde-

[1]) Br. IV. An L. Gurlitt 23. VI. 47.

rungswürdiger Weise gehandhabt, daß es unmöglich erscheine, ihm aus seiner „Grenzverwirrung“ einen Vorwurf zu machen. Aber — Shakespeare steht hierin für Hebbel auf einsamer Höhe, seine Form ist gleichsam sein Majestätsregal, und die Versuche anderer, sich ihrer zu bemächtigen, sind mit großer Gefahr verbunden, und für unsere Zeit, die wir ein ganz anderes Theater haben, ist dies geradezu unmöglich geworden. Hebbels eigene Praxis entfernt sich deshalb von der Shakespeares soweit wie möglich. Er, dessen dramatische Tätigkeit uns im übrigen so revolutionär anmutet, hat nicht daran gedacht, seine umwälzenden Ideen auch auf den Schauplatz des Dramas auszudehnen. Er rechnet mit der bestehenden Bühne wie mit etwas Gegebenem, sie lenkt und zwingt beim Schaffen seine Phantasie in ganz bestimmte Grenzen, und das geschieht um so mehr, weil Hebbel niemals ein Lesedrama schreiben will, weil seine Werke ihm erst dann ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie aufgeführt werden.

Aber man würde sich irren, wollte man annehmen, Hebbel sei lediglich durch äußere Gründe zu seiner konzentrierten Kunstform gebracht worden: es war die Form, die seiner innersten Natur entsprach. Er schreibt einmal an Elise Lensing: „Um eine Fähigkeit beneide ich die Frauenzimmer, um die, daß sie über nichts ganze Bogen vollschreiben können — — — Ich bin immer gleich zu Ende — — — deshalb taug' ich auch nicht zum Erzähler, so leicht es mir sonst auch wird, Situationen und dergleichen zu erfinden. Ich komme nie ordentlich in den Gang, alles scheint mir so unwichtig, so überflüssig, an jeden einzelnen Zug soll sich etwas Bedeutendes knüpfen, und bei solchen Forderungen entstehen keine Bogen. Ach, wär' ich doch von den Banden der Literatur befreit!“[1]) Dies Bekenntnis gibt uns die psychologische Erklärung seines dramatischen Stiles. Hebbel kam gar nicht in die Versuchung, „die Elemente in voller epischer Breite zu entfalten“, wie er es bei Shakespeare beobachtet hatte. Seine Ausdrucksweise ist kürzer, prägnanter, oft epigrammatisch zugespitzt, er verzichtet manchmal auf alle Übergänge, liebt das Unvermittelte, Überraschende; in der Anlage des Ganzen vermeidet er alle

[1]) Br. II. An Elise Lensing 5. VII, 40.

Abweichungen von der geraden Linie, alle schmückenden Einzelheiten. Nicht sowohl in der Entfaltung eines reichen, freien und ungebundenen Lebens als vielmehr in der Beschränkung, Zusammenfassung, in dem Hineinversenken eines bedeutenden Ideengehaltes in eine strenge, geschlossene Kunstform äußert sich Hebbels schöpferische Kraft.[1])

Also ist es nicht zu verwundern, daß sich Hebbel auch in seiner Kompositionsweise von der Shakespeares entfernt und sich dem entgegengesetzten Pol, dem griechischen Drama, nähert. Hierfür haben wir eine Bestätigung aus seinem eigenen Munde. Er sagt über „Herodes und Mariamne“: — — — „Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das Detail der Nebenpersonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Stil der Griechen und dem Stil Shakespeares durchaus ein Mittleres gefunden werden muß.“[2])

Otto Ludwig erklärt von Hebbels Komposition: „Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shakespearische Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik.“[3]) Daß jene drei Dinge nicht völlig unvereinbar sind, hat Hebbel durch die Tat bewiesen; daß aber die Vereinigung — namentlich bei historischen Stoffen — ungeheure Schwierigkeiten mit sich brachte, hat er selbst ausgesprochen. Er schreibt an Adolf Stern — es handelt sich um „Demetrius“ —: „Ich kann mich durchaus nicht zu Shakespeares Methode des raschen Szenenwechsels entschließen; denn wir haben nun einmal kein Theater mehr, auf dem ein in den Winkel gestellter Stock mit einem beschriebenen Papierfetzen die Zuschauer von Rom nach Ägypten versetzt . . ., aber es

---

[1]) Vgl. Saladin Schmitt: „Hebbels Dramatechnik“ (Dortmund 1907). In dieser Schrift ist der dramatischen Gestaltungsweise Hebbels und namentlich der Art und Weise, wie der Dichter seinen Ideengehalt „dramatisch umsetzt“, sehr scharfsinnig nachgeforscht worden.

[2]) Br. IV. An Gustav Kühne 19. III. 50.

[3]) Otto Ludwig, W. V, 359.

ist unermeßlich schwer, im Demetrius die unglaublich verwickelte Handlung auf wenige große Gruppen zurückzuführen und diese zu einer eng geschlossenen Kette zu gliedern. Darin steckt jetzt für mich die Hauptschwierigkeit, und möglicherweise, jedoch nur im äußersten Notfall, muß ich mir einige Abweichungen von meinem bisherigen Wege gestatten."[1]) Und über „Die Nibelungen" schreibt er: „Ausgeschieden kann absolut nichts werden, darin unterscheidet sich das Gedicht von den Homerischen; ich muß mir daher Shakespearische Freiheiten in bezug auf Raum und Zeit gestatten, die ich sonst immer als Majestätsregale betrachtet und gemieden habe."[2]) Aus diesen Stellen geht hervor, daß doch ein gutes Körnchen Wahrheit in Ludwigs Behauptung liegt. Und es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß Hebbel gerade für seine großen historischen Stoffe eine freiere Form gewählt hätte, wäre nicht die moderne Bühne gewesen mit ihrem unerbittlichen Zwang. Und Hebbel wollte sich diese Bühne erobern; dafür brachte er die größten Opfer, und er war bereit, seine sowieso schon äußerst konzentrierten Dramen noch mehr zusammenzustreichen, wenn sie es verlangte. So geschah es z. B. mit „Kriemhilds Rache". Er schreibt darüber an Dingelstedt:

„Gescheh'n ist die tyrannisch-blutige Tat,
Der ärgste Greuel jämmerlichen Mords"

wie es in Richard III. heißt, nämlich „ich habe den dritten Nibelungenteil behandelt, wie die Grönlandsfahrer den harpunierten Walfisch, auf dessen Rücken sie Feuer anmachen, und schicke dir das behackte und behauene Monstrum neben diesem Brieflein zu".[3])

c) Die Komödien.

Hebbel wollte sich gerne in beiden Sphären des Dramas kennen lernen. Der Ausspruch des Plato, daß es die Sache ein und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu schreiben, hatte ja seinen eigenen tiefsten Überzeugungen ent-

[1]) Br. VII. An Adolf Stern 29. I. 63.
[2]) Br. V. An Fr. Uechtritz 21. XI. 56.
[3]) Br. VII. An Franz Dingelstedt 14. III. 61.

sprochen. Da er jedoch bekennt, daß bis jetzt nur Shakespeare hierin „das Gesetz erfüllt“ habe, zeugt das Unternehmen immer hin von einem hohen Vertrauen zu der Stärke und dem Umfang seines dramatischen Talentes. Und dieses Vertrauen ist Hebbel treu geblieben. Er glaubte, seinem Volke mit dem „Diamant“ und dem „Rubin“ sehr wertvolle Geschenke gemacht zu haben, ja, den „Diamant“ hielt er lange Jahre für das beste Werk, das er überhaupt geschrieben. Nicht so dachten seine Zeitgenossen, den Lustspielen Hebbels konnten sie noch weniger Geschmack abgewinnen als den Trauerspielen, und wir dürfen wohl behaupten, daß es bis heute damit nicht viel anders geworden ist. Für uns sind die beiden Stücke weniger wegen ihrer künstlerischen Bedeutung bemerkenswert, als weil sie uns die Eigenart und Begrenzung des Hebbelischen Talentes besonders kenntlich machen, weil hier zum Teil die Gründe an der Oberfläche liegen, warum für uns selbst die reifsten Früchte seiner Muse einen etwas bitteren Beigeschmack haben.

Es ist bezeichnend für Hebbel, daß auch seine Lustspiele nicht aus reiner künstlerischer Tätigkeit, etwa aus Freude an der heiteren Seite des Lebens, geboren sind. Vielmehr ist auch hier dem Schaffen die Reflexion vorangegangen und hat bestimmend und modelnd auf das entstehende Kunstwerk eingewirkt.

Des Dichters Ansichten über das Wesen des Komischen hängen naturgemäß eng zusammen mit seiner ganzen Weltanschauung. Gleich der Tragödie soll die Komödie „Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich gegenseitig bedingen“, erforschen und darstellen. Der Unterschied besteht darin, daß hier kein ernstlicher Konflikt zwischen dem Menschen und dem Schicksal entsteht; es darf sich deshalb nicht um eine Verletzung wichtiger, sittlicher Normen handeln, die nur eine tragische Lösung zulassen, sondern nur um einen harmlosen Widerspruch, der in der Torheit der Menschen seine Quelle hat. Von der größten Wichtigkeit ist es, daß die Charaktere wahrhaft komisch und nicht nur lächerlich sind, d. h. die Komik soll unmittelbar aus den in der Natur wirksamen Gesetzen hervorgehen. „Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf stellen“, erklärt Hebbel, „und bei Kindern und kindischen

Menschen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Weltlauf herauszufinden und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister."[1]) Die erste und höchste Anforderung Hebbels an die Komödie besteht darin, daß in den Charakteren trotz der komischen Verzerrung die ewige Naturnotwendigkeit zum Ausdruck kommen soll. Dagegen hält er es hier für erlaubt, mit den äußeren Geschehnissen freier zu schalten. Er erklärt: „Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-Selbst-Aufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zustatten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden."[2]) Hier ist also das launische, neckische Walten des Zufalls, das in seinen Tragödien streng verpönt war, das Märchenhafte, Wunderbare, Unwahrscheinliche statthaft und an seinem richtigen Platze. Allerdings darf die Freiheit nicht in Willkür ausarten: „Der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist, denn nur dies unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen."[2])

Es ist augenscheinlich, daß Hebbel in diesen beiden Grundanschauungen des Komischen mit denen Shakespeares übereinstimmt, und es ist deshalb anzunehmen, daß er sie weniger auf abstraktem Wege als aus dem größten Vorbild auf dem Gebiet des Lustspiels gewonnen hat. Namentlich hat das romantische Lustspiel Shakespeares auf ihn gewirkt. Shakespeares komische Gestalten sind von einer wunderbaren, psychologischen Wahrheit, seine Rüpel, Narren und Clowns sind solche Wesen, die „die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt hat", ihre triviale Naivität ist nicht gemacht, sondern wächst notwendig aus ihrem Charakter hervor. Dagegen ist das äußere Weltbild sehr oft phantastisch, märchenhaft, und in der ursächlichen Verknüpfung der Dinge schreckt

[1]) W. XI, 352.
[2]) T . III, 4102.

der Dichter auch vor den größten Unwahrscheinlichkeiten nicht zurück.

Soweit zeigt sich also eine Übereinstimmung, aber dann geht Hebbel seine höchst persönlichen Wege: er sieht am Komischen eine sehr ernste Seite. Gerade darin, daß die Menschen aus ihrer Natur heraus mit dem höchsten Ernst nach törichten Zielen streben und das Schicksal die Dinge ganz anders lenkt, als es die Menschen erwartet und gehofft haben, tritt ihm die völlige Nichtigkeit und Lächerlichkeit des menschlichen Lebens entgegen. Auch in der Tragödie unterlag das Individuum den Schicksalsmächten, aber hier handelte es sich wenigstens um hohe würdige Zwecke, hier trat die furchtbare Erhabenheit der sittlichen Weltordnung klar ins Bewußtsein. Beides fehlt in der Komödie, und so ist Hebbels Ausspruch zu erklären: „Auch die Komödie hat eine tragische Seite, die für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist als die Tragödie selbst.“[1]) Von neuem sehen wir, wie sehr sich seine Auffassung der des antiken Schicksalsdramas nähert: in der Komödie sieht er das Schicksal mit dem Menschen spielen, wie die Katze mit der Maus. Und Hebbel ist nicht etwa bestrebt, einen derartigen Eindruck, als mit der Komödie unvereinbar, zu verwischen, sondern derselbe soll deutlich hervortreten: in den zwecklosen, törichten Bestrebungen der Individuen soll sich als symbolische Wahrheit die Lächerlichkeit des menschlichen Lebens überhaupt offenbaren.

Vom „Diamanten“ erklärt er, er habe darin die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe unternommen, „daß für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst sei, was sich für den Zuschauer, der von außen in die künstliche Welt hineinblicke, in Schein auflöse“. Und in der Tat — schärfer und abstoßender kann der Gedanke der Nichtigkeit aller menschlichen Bestrebungen wohl nicht zum Ausdruck gebracht werden als in diesem Hebbelischen Lustspiel, wo Menschenleben, das Glück eines Königshauses, ja, das Wohl eines ganzen Staates auf dem Spiele stehen, weil ein Stein nicht aus dem Leibe eines jämmerlichen Juden heraus will.

---

[1]) Br. II. An Charlotte Rousseau 7. VII. 43.

Für Hebbel ist es ein schwerer Mangel, wenn in der Komödie diese höchste Symbolik fehlt. Er sagt es nicht geradezu von Shakespeares Komödien, wohl aber von Kleists „Zerbrochenem Krug". So hoch er diesen schätzt, macht er doch die Einwendung: „Ihm fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und es wäre eine vollendete Komödie."[1]) Wahrscheinlich wird es viele geben, die hierin nicht mit Hebbel einverstanden sind, die meinen, daß Kleist sehr wohl daran tat, wenn er nicht in die höchsten Sphären hinaufstieg, wenn er auf der „wohlgegründeten dauernden Erde" blieb. Vielleicht gehört eine gewisse Oberflächlichkeit zur Komödie, eine Oberflächlichkeit „aus Tiefe". Hebbel zerstört oft durch Grübelei und sein Suchen nach den letzten Gründen aller Dinge den schönen Schein des Lebens:

„Des Traumes rosenfarbener Schleier
Fällt von des Lebens bleichem Antlitz ab,
Die Welt scheint, was sie ist, ein Grab."

Hebbel fehlte die rechte Gemütsstimmung, aus der das Komische geboren wird.

Was ist es z. B. — um uns am Gegensatz Hebbels Mangel recht klar zu machen —, was an Shakespeares Komödien so erheiternd und erquickend wirkt? Es ist vor allem die überschäumende Lebenskraft und Lebensfreude des Dichters selbst, die sich in der von ihm geschaffenen Welt offenbart. Wir merken, hier sind Übermut, Leichtsinn, Liebe und Freude, und wie alle die gütigen Geister heißen, die uns sanft über die Abgründe des Lebens dahintragen, tätig gewesen. Der Mensch tritt uns entgegen als Sieger über das Leben und all seine widrigen Elemente; wir empfinden das freie Spiel seiner herrlichsten Kräfte. Aber zu dieser Freiheit hat es Hebbel nie gebracht, das Leben hat ihn zu schwer mißhandelt, er war immer ein Kämpfer, doch niemals völliger Sieger; die Trostlosigkeit seiner Jugend, der verzweifelte Existenzkampf, seine innere Friedlosigkeit haben Fesseln um ihn gelegt, aus denen seine Seele sich niemals ganz losgerungen hat. Aber auch der Humor, den wir an Shakespeare so sehr bewundern, war

[1]) W. XI, 352.

Hebbel nicht verliehen. Hebbel sah die Welt bis an sein Ende nicht in einem versöhnlichen Schimmer, die dunklen Schattenseiten des Lebens drängten sich diesem Geiste mit solcher Deutlichkeit auf, daß sie auch die Lichtseiten verfinsterten. Man sollte überhaupt meinen, er wäre viel mehr zum Satiriker als zum Humoristen geschaffen gewesen. Welch scharfen Blick hat er für die Erbärmlichkeiten der Menschennatur, wie unbarmherzig zieht er sie in seinen übrigen Werken ans Tageslicht. Ihm wäre es gewiß unmöglich gewesen, einen Falstaff, der so wenig unserem ethischen Ideal entspricht, unserem Herzen nahezubringen und uns ein herzliches Lachen über ihn abzugewinnen.

Hebbel hatte ja in seiner Jugend am schwersten zu kämpfen, und so ist es nicht zu verwundern, daß in seinem ersten Lustspiel „Der Diamant“ die unerquicklichen Elemente seines Schaffens besonders hervortreten. Hebbel hat hier, wie im „Rubin“, eine ernste und eine heitere Handlung miteinander verwoben, und es ist sehr lehrreich, sich des Eindruckes jeder der beiden Partien recht klar zu werden. Mag man immerhin die Schilderung des königlichen Hofes und die Charakteristik seiner Mitglieder recht farblos finden, so muß man doch zugeben, daß hier der Dichter viel mehr in seinem Elemente ist als in den komischen Szenen. Die Gestalten, in deren Gesellschaft uns Hebbel hier führt, haben etwas Unheimliches an sich, sie erinnern uns an die gespenstischen Figuren eines E. Th. A. Hoffmann. Besonders ihr Witz — wie unendlich gezwungen klingt er! Sie ergehen sich in weithergeholten Kombinationen und seltsamen Bildern, und ihr Humor klingt wie Galgenhumor. All das bekundet, daß das Werk aus einem schwer bedrückten Geiste stammt.

Im „Rubin“ treten diese Fehler weniger schroff hervor. Das Ganze macht einen milderen, versöhnlicheren Eindruck, offenbar eine Folge der glücklichen Wendung, die Hebbels Leben inzwischen genommen hatte. Aber die Idee, die dem Stücke zugrunde liegt und die gewiß einen tiefen symbolischen Kern birgt, ließ sich wohl gar nicht auf diese Weise verleiblichen, und dann lag die Darstellung eines duftigen morgenländischen Märchens Hebbels Natur so fern wie möglich.

Im ganzen dürfen wir H. von Treitschke Recht geben, der da erklärt: „Übermächtig wird diese Verbitterung des Gemütes, wenn Hebbel seinem eigenen Worte zum Trotz ‚die [illegible] mit seiner düsteren Phantasie [illegible] Klänge der Komödie zu erwecken sucht.“[1]

2. Stoffliche Anlehnungen.

Es bleibt noch übrig, auf die Seltenheit stofflicher Anlehnungen an Shakespeare in Hebbels Werken hinzuweisen und hierdurch die in der Einleitung ausgesprochene Behauptung, der Dichter habe es vermocht, sich Shakespeare gegenüber die größte Selbständigkeit zu bewahren, noch mehr zu stützen. Eine völlige Unabhängigkeit wird ja niemand erwarten. Shakespeares Werke breiten sich so weltumspannend, er scheint das Leben nach Charakteren und Situationen derartig auszuschöpfen, daß es nicht wundernehmen darf, wenn ein Dramatiker, der ihn kennt und verehrt, einmal in sein Fahrwasser hineingerät. Aber Hebbel ist der Freiesten einer. Natürlich ist es, daß in den Jugenddramen, wo die Schöpferkraft noch nicht mit Sicherheit auf eigenem Boden steht, sich häufiger fremde Anklänge finden als später. Von Hebbel selbst haben wir das Geständnis, daß Titus Andronikus auf ihn gewirkt habe. Wenn wir uns fragen, wo und inwiefern dies der Fall ist, so kommen offenbar hauptsächlich Judith und Genoveva in Betracht. Das Übereinstimmende besteht vor allem in dem Hervorkehren des Grausamen und Entsetzlichen, in dem Nicht-Zurückschrecken vor dem Äußersten, was auf der Bühne geboten werden kann, und vor dem ein feinfühliger Sinn sich mit Schaudern abkehrt. Hierin mag der junge Hebbel in dem Bestreben, einem verzärtelten, nervösen Geschlecht eine recht kräftige Speise vorzusetzen, manches von der höchst kläglichen römischen Tragödie gelernt haben; auch in der bombastischen, [illegible] Übertreibungen und unschönen Bildern neigenden Sprech-[illegible]det sich viel Ähnliches. Von den Charakteren erinnert [illegible] Margareta in ihrer abgrundtiefen Bosheit, in ihrer

[1] von Treitschke: Historische und politische Aufsätze I. 466.

Freude am Bösen an sich, in ihrem Prahlen mit ihren Schandtaten an den Mohren Aaron, man kann sie das weibliche Gegenstück zu dem Shakespearischen Unhold nennen. Aber sonst — welch ein Unterschied zwischen Charakteren und bewegenden Motiven in den Hebbelischen Werken und dem unreifen Erstlingsprodukt Shakespeares!

Dagegen finden sich in dem Seelenleben des Holofernes und Golo Bestandteile, die uns an den Helden eines anderen Shakespearischen Dramas erinnern, verwandt und vertraut unserem modernen Gefühlsleben überhaupt und wohl besonders dem des jungen Hebbel — nämlich an Hamlet. Die Lebensanschauung ist bei allen dreien pessimistisch, wenn auch die psychologische Ursache völlig verschieden ist. Namentlich die Monologe des Holofernes mit ihren Hinweisen auf die Vergänglichkeit alles Irdischen, mit ihren Ausdrücken und Ausbrüchen der Menschenverachtung und des Zweifels an weibliche Tugend sind Hamletisch gefärbt. Die Worte des Holofernes: „Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß“,[1]) gehen wohl zurück auf die Meditationen Hamlets über das Los Alexanders und Cäsars:[2])

„Imperious Cæsar, dead, and turn'd to clay,
Might stop a hole to keep the wind away:
O! that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a wall to expel the winter's flaw!“

Und der Ausspruch „Der Gedanke ist der Dieb am Leben“[3]) führt uns Hamlets „And thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought“[4]) ins Gedächtnis zurück.

In „Genoveva“ befindet sich noch eine andere Figur, für die offenbar eine Shakespearische Modell gestanden hat: es ist der Jude, der plötzlich wie eine unheimliche Vision in dem Drama auftaucht. Man kann ihn als einen exaltierten Shylock bezeichnen. Gleich diesem tritt er auf als der typische Ver-

---

[1]) W. I, 64.
[2]) Hamlet V, 1, 236f.
[3]) W. I, 48.
[4]) Hamlet III, 1, 84f.

treter einer jahrhundertelang geknechteten und mißhandelten Nation. Mit einer an Raserei grenzenden Leidenschaft wirft er den Christen ihre Schandtaten vor und verflucht sie mit seinen letzten Worten. Eine solche typisch-symbolische Figur mußte Hebbel an dieser Stelle besonders willkommen sein: er konnte an ihr das Grundthema des ganzen Dramas variierend wiederholen. Noch einmal schildert Hebbel dies bestimmte Verhältnis eines Juden zu den Christen: in seinem Operntexte „Ein Steinwurf oder Opfer um Opfer“.

Wohl ist an einigen Gestalten also eine Ähnlichkeit festzustellen, aber wir sehen, daß diese sich immer nur in einzelnen Zügen verrät, und meistens sind es nicht die für den betreffenden Charakter und die Motivierung des Dramas ausschlaggebenden. Diese fallen vielmehr aus dem Vergleich heraus. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wird uns an Herodes dieselbe Leidenschaft geschildert wie an Othello und Leontes im „Wintermärchen“, aber so wichtig hier die Eifersucht als Triebrad ist, so liegt doch in ihr kaum der Schwerpunkt des Dramas. Dieser ist vielmehr in einem ähnlichen Motiv zu suchen, wie es Ibsen später in der Nora behandelt hat. Herodes vergeht sich gegen die Menschenwürde Mariamnes; daraus entsteht der Konflikt und die Katastrophe. — Übrigens hat hier das Verwandte in dem Problem Anlaß zu einer verwandten Situation gegeben: die Gerichtssitzungen, die im „Wintermärchen“ und in „Herodes und Mariamne“ abgehalten werden, zeigen besonders im äußeren Bilde große Verwandtschaft miteinander; da Hebbel sich öfters mit dem „Wintermärchen“ beschäftigt hat, ist es möglich, daß hier eine bewußte oder unbewußte Anlehnung vorliegt.

Auch in Hebbels Komödien — so völlig selbständig und charakteristisch für diesen Geist sie im ganzen auch vor uns stehen — lassen sich einzelne Anlehnungen an Shakespeare nachweisen. Vor allem ist auf dessen Beispiel die Verschmelzung einer ernsten und heiteren Handlung, die sich sowohl im „Diamant“ wie im „Rubin“ findet, zurückzuführen. Wir erinnern uns, wie Hebbel die Fähigkeit des Dichters bewundert, beide Hemisphären, die helle wie die dunkle, zu beleuchten, und wenn der ganze Charakter seiner Tragödie es verbot, hier

Shakespeare zu folgen, so konnte es in den Komödien um so ungehinderter geschehen. In seinen komischen Figuren hat er Shakespeare hin und wieder einzelne Züge nachgebildet. So lugt manchmal hinter dem Doktor Pfeffer Gestalt und Schelmengesicht des von Hebbel immer aufs neue bewunderten Falstaff hervor. Ähneln sich nicht beide in der Kunst des Schuldenmachens, in der amüsanten Art, wie sie mit ihren Gläubigern umspringen? Wie wissen sie deren Andeutungen immer wieder gänzlich mißzuverstehen und von dem ihnen lästigen Thema weit abzuschweifen, wie wissen sie ihre Sünden mit prachtvollen Sophismen zu verdecken, wie erfinderisch zeigen sie sich, den leeren Säckel aufs neue zu füllen! Dieselben Fähigkeiten sind übrigens auch dem Juden Benjamin nicht abzusprechen; doch erinnert er und Hakam im „Rubin" uns eher an andere spaßhafte Gauner Shakespeares, etwa an Autolykus im „Wintermärchen": es sind so die gleichen Raubritter, sie gehen, mit einem recht weiten Gewissen und einem guten Mundwerk begabt, auf die Wanderschaft und verüben mit viel Humor und Laune ihre Spitzbubenstreiche.

Unter den zahlreichen Fragmenten Hebbels finden sich in den „Dithmarschen" einige Szenen, von denen R. M. Werner mit Recht sagt, daß sie „bis zur Karikatur shakespearisierend" sind. Es tritt in ihnen ein Narr auf, der dem König Johann und dem Erzbischof in scherzhafter, sich in Spitzfindigkeiten ergehender Redeform allerlei ernste Wahrheiten sagt — ganz nach der Art Shakespearischer Narren.

Als Resultat ergibt sich: Hebbels An- und Entlehnungen sind von recht geringfügiger Bedeutung; sie verschwinden geradezu in dem gewaltigen Lebenswerk des Dichters. Aber — und darauf ist zum Schlusse noch einmal hinzuweisen — Shakespeares Einfluß auf Hebbel ist damit durchaus nicht erschöpft. Diese Gestalt in ihren gigantischen Umrissen hat unserem Dichter immer wieder vor der Seele gestanden. Er bedurfte ihrer lebenspendenden Kraft schon als Gegengewicht gegen das starke reflektierende Element in seinem Innern, und es geht aus allem hervor, daß die bewundernde Hinneigung zu Shakespeare mit den Jahren nur zugenommen hat. Der Brite blieb für ihn das hohe dramatische Vorbild; er

hatte an ihm einen Erzieher zu dem Höchsten, was in ihm lag, und er hat nicht abgelassen, dem Unvergänglichen und Vorbildlichen in dessen Kunst in seiner Art nachzustreben. So können wir am Ende auf ihn dieselben Worte anwenden, die er von Goethe und Schiller gebraucht: auch er hat sich im Einzelnen von Shakespeare so fern wie möglich gehalten, ihn im Ganzen aber nie aus den Augen verloren.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXIV.

Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter.

Von

Dr. Georg Mücke.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter.

Von

Dr. Georg Mücke.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXIV.

Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter.

Von

Dr. Georg Mücke.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter.

Von

Dr. Georg Mücke.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1908.

Forsch

zur neueren Lit

Hera

Dr. Fr

o. ö. Profess

Hei

zum

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Vorbemerkung.

Bei den in Zahlen ausgedrückten und in Klammern gesetzten Hinweisen auf Heines Schriften beziehe ich mich auf die siebenbändige Ausgabe von Ernst Elster und zwar so, daß die römische Ziffer die Zahl des Bandes, die deutsche die Seitenzahl bezeichnet. (V, 74) bedeutet also: Band V, Seite 74.

Die Heineschen Briefe, bei denen kein besonderer Druckort angegeben ist, findet man in der zweibändigen Ausgabe von Hans Daffis, Berlin 1906/07.

Inhalt.

Öfter zitierte Werke, die im Text nicht mehr näher bezeichnet werden.

Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. 4. Auflage. Berlin 1901.

Dobeneck, Friedr. Ludwig Ferd.: Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen. Hrsg. von Jean Paul. Berlin 1815. 2 Bände.

Elster, Ernst: Heines „Buch der Lieder". Seufferts Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Band XXVII. Heilbronn 1887.

Feuchtwanger, Lion: Heinrich Heines Fragment: Der Rabbi von Bacherach. Diss. München 1907.

Fischer, Walter: Über die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heines. Dissertation. Berlin 1905.

Godelmannus, Georgius: übersetzt von Georgius Nigrinus als „Von Zäuberern, Hexen und Unholden". Frankfurt a. M. 1592.

Görres, Joseph: Altteutsche Volks- und Meisterlieder. Frankfurt 1817.

—, — Die teutschen Volksbücher. Heidelberg 1807.

Grimm, Brüder: Deutsche Sagen. Berlin 1816.

—, Jakob: Deutsche Mythologie. Göttingen 1835.

—, Wilhelm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Übersetzt. Heidelberg 1811.

Hessel, Karl: Dichtungen von Heinrich Heine. Ausgewählt und erläutert Bonn 1887.

Horst, Georg Konrad: Dämonomagie. Frankfurt a. M. 1818.

Hüffer, Hermann: Gesammelte Aufsätze über Heinrich Heine. Hrsg. von Ernst Elster. Berlin 1906.

Ochsenbein, Wilhelm: Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluß auf den jungen Heine. Diss. Bern 1905.

Praetorius, Johannes: Anthropodemus plutonicus. 2 Teile. Magdeburg 1666/67.

Scheible: Das Kloster. 9 Bände. Stuttgart 1846—48.

Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 3. Teil: Geschichte der romantischen Literatur. Seufferts Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Band XIX. Heilbronn 1884.

Schlegel, Friedrich: Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen, gehalten zu Wien im Jahre 1812. 2 Teile. Wien 1815.

Schreiber, Aloys: Handbuch für Reisende am Rhein. 3. Auflage. Heidelberg 1822.

Schudt, Johann Jakob: Jüdische Merkwürdigkeiten. Frankfurt und Leipzig. Teil I, II, III 1714, Teil IV 1718.

Schultz, Alwin: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. 2. Auflage. Leipzig 1899. 2 Bände.

Steinmann, Friedrich: H. Heine. Denkwürdigkeiten und Erlebnisse aus meinem Zusammenleben mit ihm. Prag und Leipzig 1857.

Strodtmann, Adolf: Aus Heines Studentenzeit. Erschienen in den von Oskar Blumenthal herausgegebenen „Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik“. Band V, Leipzig 1877, S. 307 ff.

—, — H. Heines Leben und Werke. 2 Bände. Berlin 1867.

Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816. Zu Köln herausgegeben von Groote und Carove.

Tieck, Ludwig: Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter. Neubearbeitet. Berlin 1803.

Wagenseil, Johann Christophorus: De civitate Noribergensi 1697.

Walter von der Vogelweide. Hrsg. von Hermann Paul. 2. Auflage. Halle a. S. 1895.

Wünschelrute. Hrsg. von H. Straube und J. P. von Hornthal. Göttingen, Januar bis Juni 1818.

Einleitung.

Es war im Oktober des Jahres 1843, als der Dichter Heinrich Heine nach fast zwölfjähriger Abwesenheit von Deutschland zum erstenmal wieder den heimatlichen Boden betrat. Wenige Wochen nur weilte er daselbst, aber diese genügten, in ihm die Überzeugung zu wecken, daß man hier hinter dem Lande des Fortschritts und der Freiheit, aus dem er soeben kam, auf allen Gebieten weit zurückgeblieben sei. Hatte er noch unlängst den stürmenden Klängen der Marseillaise oder den ausgelassenen Melodien eines von Saint-Simonistischer Lebenslust sprühenden Pariser Liedes gelauscht, so glaubte er jetzt überall nur das „alte Entsagungslied“ zu hören, das „Eiapopeia vom Himmel“! Und darum wollte er nach dem zweiten Einzuge in Frankreich auch die Seinigen ein neues und besseres Lied lehren und schickte ihnen von der Seinestadt aus das „Wintermärchen“ zu. Ein neues Lied ist es wohl geworden, aber kein besseres! Heine übersah alles Gute in der Heimat und verkannte all' die stillen Kräfte, welche auch in den Jahren der Reaktion in langsamer, zäher Arbeit auf das große Ziel hinstrebten, das 1870 erreicht wurde. Doch mit einer Neubegründung des Kaisertums hat auch er schon gerechnet, und zwischen allerlei schönen und niedrig-häßlichen Bildern, die sein Gedicht zieren und verunzieren, prangt als glänzendes Mittelstück des Dichters Besuch im Kyffhäuser. Soll der alte Barbarossa wiederkehren oder nicht? Im Prinzip wird die Frage offenbar verneint: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, so brauchen wir gar keinen Kaiser!“ Aber andererseits

würde doch ein solcher wenigstens eine Veränderung der politischen Lage mit sich bringen, und eine Veränderung will Heine um jeden Preis! Denn es geht ihm wie „jenen Verdammten in Dantes Hölle, denen ihr dermaliger Zustand so unerträglich geworden, daß sie nur diesem entzogen zu werden wünschen, und sollten sie auch dadurch in einen noch schlechteren geraten" (V, 74). Alles, was auch kommen mag, hält er im Augenblick für annehmbarer als das gegenwärtige „ekelhafte Gemisch von gotischem Wahn und modernem Lug" (II, 457); drum „komme du bald, o Kaiser!"

„Das Mittelalter immerhin,
Das wahre, wie es gewesen,
Ich will es ertragen, erlöse uns nur
Von jenem Zwitterwesen!"

Diese Zeilen des „Wintermärchens" mit ihrer akzentuierten Betonung des wahren Mittelalters müssen dem Leser unwillkürlich zu denken geben. Kannte der moderne, von der Brandung des Tages umtoste Dichter jene fernliegende Zeit, „wie sie gewesen" ist? Wann hätte er sie so gründlich studiert? Welche Quellen hat er benützt, und welche Rolle spielt das deutsche Mittelalter in seinen Werken? Will man solchen und noch weiteren sich aufdrängenden Fragen gerecht werden, so wird man sich nicht mit wenigen Schlagworten begnügen dürfen. Erst nachdem man Heines ganzen Lebensgang und seine sämtlichen Schriften einer umfassenden Berücksichtigung unterzogen hat, wird man an die Hauptantwort herantreten, wird man sagen können, ob der Dichter in den Geist jenes Zeitalters eingedrungen ist.

I.

Heines in der Romantik wurzelnde Jugendliebe zum deutschen Mittelalter.

Im Anfange des 19. Jahrhunderts, da das Gemüt des Düsseldorfer kleinen Harry für geistige Einflüsse zuerst empfänglich zu werden beginnt, hat in deutschen Landen die Romantik ihre Fabelbanner entrollt. Damals ist die für eine freudige Aufnahme des Mittelalters günstigste Zeit in des Dichters Leben. Die kritisierende Epoche der deutschen Philosophie war vorübergezogen, man hatte sich von der nüchternen Aufklärung abgewandt und die einseitig-klassizistische Richtung überwunden. Alle Zeiten suchte man zu verstehen, aller Völker Produkte zu würdigen. An die Stelle einer ruhig-objektiven Betrachtung der Dinge trat begeisterte Hingabe, und da man in Deutschland der höchst unerfreulichen Gegenwart nicht mit solcher Liebe begegnen konnte, so suchte man in der Vergangenheit nach einem besseren Zeitalter. Deutsch freilich mußte es sein; denn die Knechtschaft hatte inzwischen das Bewußtsein der eigenen Nationalität gebracht. Was Wunder also, daß man das Mittelalter wählte, jene Zeit, in der sich deutsche Macht mit freudiger Glaubensbegeisterung paarte! Alles Gute übertrug man auf sie, Kunst und Leben suchten sich in ihrem Born zu erfrischen.

Der junge Heine brauchte somit nur längst vorgezeichnete und vielbevölkerte Bahnen zu betreten. Bald sehen wir ihn unter den Scharen der romantischen Pilger, die zum gelobten Mittelalter ziehen. Die Gegenwart ist ihm nichts mehr wert,

sondern nur ein „Spottbild auf die Ahnen", und er klagt um den unersetzlichen Verlust jener goldenen Zeit (II, 160),

„Wo ein Handschlag mehr als Eide
Und Notariensakte war,
Wo ein Mann im Eisenkleide
Und ein Herz im Manne war."

Und mögen solche triviale Wendungen für sich allein kaum ernst zu nehmen sein, die Klage um die gute, alte Zeit gewinnt bald ganz bestimmte Gestalt. Zuerst, nach den Freiheitskriegen, ist es der in burschenschaftlichen Kreisen herrschende Arminiuskult, den Heine, wie sein Jugendgedicht „Deutschland"[1]) beweist, mitmacht, und nachher überträgt er seine Verehrung speziell auf das mittelalterliche Rittertum (II, 161):

„Von dem Wartturm bläst kein Wächter,
Keine Fallbrück' rollt herab,
Denn der Burgherr und der Wächter
Schlummern längst im kühlen Grab.

Heimlich schauern da die Lüfte
Wie von Minnesängerhauch;
Denn in diese heil'gen Grüfte
Stieg die fromme Minne auch."

Jene „Männer im Eisenkleide", die zugleich dem Schwerte und der Dichtung huldigten, sind es, die des Jünglings wärmstes Interesse erregen. Gleich ihnen will er sein Leben dem Dienste einer „schönen Herrin" weihen (I, 23; II, 3, 6 f.), und in seinen Gedichten erscheint er bald selbst unter der Maske eines Ritters, bald wirft er seinen Personen einen ritterlichen Mantel über. Seiner Phantasie beleben sich die alten Ruinen wieder (II, 64. 69; III, 142), und unter ihren Trümmern träumt er von Turnieren und leuchtender Ritterherrlichkeit. Selbst wenn er über die wogenden Fluten der Nordsee fährt, denkt er der Kreuzfahrer, wie sie einst auf dem Pilgerschiffe den „lieben Handschuh ihrer Dame" und das „trostreiche Bildnis der Jungfrau Maria" gläubig geküßt haben mögen (II, 70). Und als echter Minnesänger trägt er, der Sohn der katholischen Rheinlande, die „hochgebenedeite Königin des Himmels" auch

[1]) „Deutschlands Ruhm will ich besingen. . ." Von Elster veröffentlicht in der „Deutschen Dichtung" XXV, 7 ff.

selber im Herzen. In den „Geständnissen“ (VI, 66) erzählt er, wie er in seiner Jünglingszeit für sie „geschwärmt und die Legenden ihrer Huld und Güte in zierliche Reime gebracht“ habe. Die „Wallfahrt nach Kevlaar“ ist der schönste und zugleich der letzte dieser Marianischen Lobgesänge. [1])

Doch nur den Geist der alten Zeit will der junge Heine neugeboren wissen, Äußerlichkeiten und das ganze teutonisierende Gepränge sind ihm verhaßt (VII, 95). Schon als Gymnasiast spottet er über die zur Mode gewordene altertümelnde Tracht, indem er seinem Schweinchen, „das da Wünneberg geheißen“, ein altdeutsch Röcklein fertigt, „wie's Arminius getragen“ (II, 55). Die alten Röcke mahnen ihn nur schmerzlich an die alte Zeit (II, 160), und später zieht er in den „Berliner Briefen“ (VII, 182 f.) gegen andere Gepflogenheiten des Teutonismus zu Felde: „Auf einer teutschen Mummerei soll der Teutsche teutsch sprechen!“ Wenn die 1831 von Heine herausgegebene Schrift Wesselhöfts „Kahldorf über den Adel“ mit der von ihm selbst geschriebenen Einleitung die Orthographie „teutsch, Teutschland“ etc. (VII, 599) bringt, so wird man diese auf Rechnung Wesselhöfts oder des Druckers zu setzen haben; in Heines Handschrift steht „deutsch, Deutschland“ etc. (VII, 280 f.).

Um so auffallender muß es erscheinen, daß der Jüngling, als er selbst zu dichten beginnt, das altertümelnde Gewand, welches er am Körper und an der Sprache seiner Zeitgenossen mißbilligt, seinen eigenen Gedichten anzieht:

„Fromme Minne mag es sein,
Was mir drang ins Herz hinein,
Als ich weiland schaute dein,
Wunnevolles Magedein!“ (II, 3)

Einen „Minnegruß“ (II, 3) und eine „Minneklage“ (II, 4) bietet er uns und singt von „minnigen Frauen“ (II, 8), „kühnen

---

[1]) Weitere Auszüge Heinescher Jugendgedichte, welche die Schwärmerei für das Rittertum beweisen, findet man in Elsters Einleitung zu seiner Sonderausgabe des „Buches der Lieder“, und Oskar Netoliczka „Zu Heines Balladen und Romanzen“ (Progr. Kronstadt 1891) stellt diejenigen Gedichte zusammen, welche auf die höfische Gesellschaft des Mittelalters überhaupt Bezug haben.

Degen" (I, 51) und von der „Strahlenkuniginne" Zuleima (II, 263). Doch solche archaisierenden Worte waren literarischer Brauch; von seinen romantischen Vorgängern hat er sie und ähnliche Altertümeleien überkommen, die seiner Sprache nur ein lächerliches Gepräge aufdrücken. Manche altklingende Formen mögen auch aus seinem rheinischen Dialekt, [1]) manche Worte aus seiner Bekanntschaft mit dem Volksliede (Fischer S. 16 f.) zu erklären sein.

Die allererste Kunde über das Rittertum hatte Heine durch die Lektüre des von Tieck übersetzten „Don Quixote" erhalten (VII, 304); dann lösten deutsche Sänger der Romantik den Spanier mit eigenen Werken ab. Vor allem begeisterte sich der Knabe an den Romanen Fouqués, seinen „leuchtenden Lieblingsgeschichten", [2]) und an den Gedichten Uhlands, in denen ihn „jenes chevalereske und katholische Wesen, jene Ritter, die im adeligen Turnei sich hauen und stechen, jene sanften Knappen und sittigen Edelfrauen, jene Nordlandshelden und Minnesänger" gar herrlich dünkten (V, 344; III, 521). Die Uhlandschen Gedichte hat er später mit solchen Worten charakterisiert, noch besser treffen sie vielleicht auf das Milieu des Fouquéschen „Zauberrings" zu. Dieser bot ihm die farbenprächtigsten Bilder eines vielbewegten ritterlichen Treibens, mochten sie auch weniger den Originalen des Mittelalters als vielmehr den schon einmal mißratenen Kopien Veit Webers und seiner Genossen entsprechen. Und mit dem Hinweis auf Frau Minnetrost hebt ja auch Heine in einem Brief an Fouqué (10. Juni 1823) den „Zauberring" als für ihn besonders bedeutsam selber hervor! [3]) An den geheimnisvollen Spiegel Hilldiridurs, in dem Otto von Trautwangen seine Berta erblickt, mag er viel eher gedacht haben als etwa an den der Goetheschen Hexenküche, wenn er in seinem fünften Freskosonette singt (I, 60):

„Und wie in eines Zauberspiegels Grunde
Seh' ich das Bildnis meiner Liebsten wieder."

Auch der Schluß der Laurence-Novelle in den „Floren-

---

[1]) Gerhard Zillgens: „Rheinische Eigentümlichkeiten in H. Heines Schriften." Progr. Waren 1893.

[2]) Brief an Fouqué vom 10. Juni 1823.

[3]) Vgl. auch V, 339.

tinischen Nächten“ (IV, 373 ff.) zeigt eine gewisse Übereinstimmung mit einer Partie des „Zauberrings“, mit der Erzählung des Grafen von Vinciguerra (I, Kap. 19), indem wir hier und dort von einem hochbejahrten Kriegshelden und dessen junger Frau hören, die täglich ihres Gemahls ausführliche Erzählung von seinen einstigen Heldentaten über sich ergehen lassen muß. Bei beiden Dichtern nimmt schließlich der närrische Alte in tragikomischer Verblendung den jugendlichen Liebhaber der Gattin in das eigene Haus auf und hält ihn dauernd für seinen besten Freund. Da nun dasselbe Kapitel des „Zauberrings“ die Romanze von „Don Gayferos“ bringt, die Heinen zu seiner Ballade „Donna Clara“ (I, 491; II, 241) und, wie er an Fouqué selbst schreibt, zu seinem Almansor-Drama anregte, so darf man wohl folgern, daß er mit jener Erzählung ebenfalls gut bekannt gewesen ist und seine eigene Geschichte im Anschluß an sie gebildet hat. Einer der termini technici des überall gelesenen Romans endlich, die sich mit diesem unter den Zeitgenossen verbreiteten, das Wort „Holmgang“, [1]) taucht noch in einem späteren Briefe des Dichters an August Lewald (13. Okt. 1841) auf, wo es zur Bezeichnung seines Duelles mit Salomon Strauß dient. „Hier wird's nun ein ordentlicher Holmgang“, sagt der Fouquésche Arinbiörn zu Otto (I, Kap. 16), indem er zugleich die Erklärung hinzufügt, „wie wir bei uns ernste Zweikämpfe nennen“. Mag Heine das Wort noch anderwärts gelesen haben, sprachliches Leben hätte er ihm ohne eine gründliche Vertrautheit mit dem „Zauberringe“ kaum gegeben. Steht es doch auch in Eichendorffs Satire „Krieg den Philistern“ mit direkter Beziehung auf diesen Roman, nämlich im Chor der Waffenschmiede, bei der Parodie auf die Neufertigung von Ottos zerbrochenem Schwerte durch Asmundur.

In den Werken Fouqués mochte Heine, noch ehe ihm Nibelungenlied und Edda vertraut wurden, etwas von dem Trotzig-Kühnen und Reckenhaften der alten Germanen finden, jener „starren Kämpen des Nordens“, deren rohe Kraft sich

---

[1]) Holm = Bodenerhebung, daher auch = Insel. Die Zweikämpfe der Wikinger hießen deshalb Holmgänge, weil sie meist auf Inseln ausgefochten wurden (Gerings Edda-Übersetzung S. 157, Anm. 2). Auch Arinbiörn und Otto treffen mit Ottur auf einer Insel zusammen.

erst im Mittelalter zum Rittertum kristallisierte (V, 221). Er selbst nennt ja den Fouquéschen Sigurd so „stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht" (V, 339). Aus den „Fahrten des Isländers Thiodolf" konnte er, wie später aus dem Vonvedliede der dänischen Kämpeviser (IV, 107 ff.), jene altgermanische Kampflust kennen lernen, „die nicht kämpft, um zu zerstören, noch um zu siegen, sondern nur um zu kämpfen" (IV, 294). Und wenn er die einzelnen Bilder aus Thiodolfs Leben aneinanderreihte, da mochte er sich wundern, wie die erst wilden Züge des heidnischen Helden in der Umgebung christlicher Frauen immer sanfter werden, bis ihn das Schlußgemälde kniend und mit gefalteten Händen zeigt. „Das Christentum", so heißt es in der Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (IV, 294), „hat jene brutale germanische Kampflust besänftigt." Aber wehe, „wenn einst der zähmende Talisman, das Kreuz, zerbricht, dann rasselt wieder empor die Wildheit der alten Kämpfer, die unsinnige Berserkerwut, wovon die nordischen Dichter so viel singen und sagen". Nun werden die Berserker [1]) in der Edda allerdings einigemale erwähnt, im Harbardhs- wie im Hyndluliede, doch besonders viel ist von ihnen auch hier nicht die Rede. In den Grimmschen Kämpevisern aber und in den Herderschen Volksliedern, mit denen sich der Kreis Heineschen Wissens von nordischen Gedichten schließt, habe ich gar nichts über sie finden können. Daher wird man nicht Bedenken tragen, Fouqué als denjenigen zu bezeichnen, der im „Salon" unter den „nordischen Dichtern" in erster Linie gemeint ist; denn im „Thiodolf" spielt die Berserkerwut eine außerordentlich große Rolle. Nefiolf warnt ausdrücklich vor seinem Neffen (I, Kap. 10): „Er ist entsetzlich in seinem Zorn, man nennt das in unseren Landen die Berserkerwut, was jetzt in ihm aufsteigt," und so oft noch bemächtigt sich diese für Freund und Feind gleich schreckliche Leidenschaft des jungen Helden, daß sie auf den heutigen Leser bald das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung ausübt und ihm ein Gegenstand unfreiwilliger Komik wird.

---

[1]) ber = nhd. Bär, serkr = Hemd, Gewand, berserkr = der in Bärengewand Gehüllte. Pauls Grundriß der germanischen Philologie, 2. Aufl., III, 278.

Hatte Fouqué mit Vorliebe das Rittertum des nördlichen Europa geschildert, so führte Uhland seinen Schüler nach dem Süden, nach den „Talen der Provence, wo der Minnesang entsprossen“. Oftmals ist der Knabe zu den Trümmern des alten Düsseldorfer Schlosses hinangestiegen, um dort die Uhlandschen Gedichte ungestört vor sich hin deklamieren zu können (V, 344), und später, als er dem schwäbischen Meister ein Exemplar seiner „Lyrischen Intermezzos“ widmete, da gesteht er in dem Begleitschreiben seine Abhängigkeit von ihm selber zu: „Die Liebe, mit welcher ich Ihre Schriften gelesen und, wie Sie vielleicht erkennen werden, in mich aufgenommen, die Ähnlichkeit der Gesinnung, sowohl im Leben als in der Kunst . . . . bestimmen mich dazu, Ihnen in der Übersendung des beikommenden Buches ein äußeres Zeichen meiner Verehrung zukommen zu lassen“ (4. Mai 1823). Die allegorische Form, in die Heine seine Jugendromanze „Die Minnesänger“ (I, 47) gekleidet hat, ist ihm möglicherweise durch Uhlands „Ballade vom Rezensenten“ nahe gelegt worden:

> „Rezensent, der tapfre Ritter,
> Steigt zu Rosse, kühn und stolz,
> Ist's kein Hengst aus Andalusien,
> Ist es doch ein Bock von Holz.
>
> Statt des Schwerts die scharfe Feder
> Zieht er kampfbereit vom Ohr,
> Schiebt statt des Visiers die Brille
> Den entbrannten Augen vor“.

Bei Heine heißt es zusammengedrängter und darum viel wirkungsvoller:

> „Phantasie, die schäumend wilde,
> Ist des Minnesängers Pferd,
> Und die Kunst dient ihm zum Schilde,
> Und das Wort, das ist sein Schwert“.

Auch die Damen, die vom „beteppichten Balkone“ schauen, sind dort im „Publikum, der edlen Dame“, schon vorgebildet, die Strophenform ist außer dem gereimten, bzw. reimlosen Schluß des ersten und dritten Verses in beiden Fällen dieselbe. Bis in die letzten Jahrzehnte von Heines Leben hinein macht sich dann der Einfluß Uhlands noch geltend, obwohl indessen längst die Entfremdung zwischen ihnen eingetreten ist. „Der

galanten Christenheit süße Pomeranzenlande", wie Heine die Provencer Tale nennt, hat er noch im „Jehuda ben Halevy" (I, 445) besungen, und seine Romanzen „Bertrand de Born" (I, 277) und „Rudèl und Melisande" (I, 362 f., 448 f.) wären ohne des Meisters Vorbilder wohl niemals entstanden. Der „König Harald Harfagar" (I, 285) aber, dessen Helden z. B. Walter Scott im „Piraten" (II, Kap. 2) in ganz anderer Beziehung, als Schlachtenführer, besingt, ist nur eine weitere, wenn auch künstlerisch höchst anerkennenswerte Ausführung der beiden letzten Strophen von Uhlands „Harald". An Stelle der Elfen sind Nixen getreten, und der Schauplatz ist aus dem Walde auf den Meeresgrund verlegt worden.

Uhland und Fouqué waren jedoch nicht die einzigen, mit deren Hilfe sich der junge Heine sein Rittertum rekonstruierte. All' die romantischen Zeitschriften, die Deutschland damals überfluteten, und von denen er eine ganze Anzahl gelesen hat (V, 352), waren ja mit Rittergedichten und und Rittergeschichten reichlich ausgeschmückt. Alle wollten sie an ihrem Teile zur Wiedererweckung des Mittelalters beitragen, und manche, wie das „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst", künden dieses Programm schon in ihrem Titel an. Liebevoll nehmen hier die Herausgeber ihren Leser in die Mitte und geleiten ihn zurück in die „goldene Zeit der Glaubensbegeisterung und der Minne" (S. 70). Durch Bibliotheken, altdeutsche Bildersäle und gotische Dome geht der Weg, bis sie begeistert in die Knie sinken und schließlich, wie Görres in der Nachrede zu seinen „Teutschen Volksbüchern", mit zündenden Worten das ritterliche Leben und die ritterliche Kunst feiern. Aus den Berliner Briefen (VII, 596 f.) muß man schließen, daß Heine auch Romane von Spieß, Cramer und Vulpius gelesen hat, obwohl deren Tendenz im allgemeinen mit der Aufklärung gegen das Mittelalter gerichtet war; Kotzebues „Johanna von Montfaucon" wird noch im „Wintermärchen" erwähnt (II, 436), und der in Deutschland überall bewunderte und bald nachgeahmte Walter Scott (VII, 576 f.) hat ihn mit seinen Schilderungen mittelalterlicher Feudalzeiten weniger angezogen (III, 115 f., 448; VII, 315) als Achim [illegible]nim, der Sohn der Mark (V, 317 ff.), der mit seinen

„Kronenwächtern“ unabhängig von dem Schotten einen ersten Ansatz zum deutschen Geschichtsromane machte. In den „Kronenwächtern“ fand Heine, wie im „Ivanhoe“, eine ausführliche Turnierbeschreibung, und dort hörte er auch von einer Sammlung von Turnierverzeichnissen und -gebräuchen, die Berthold mit seinem Freunde Rüxener zusammen veranstaltet (II, Gesch. III). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er erst dadurch auf Rüxeners Turnierbuch [1]) aufmerksam wurde, das er später offenbar selber benützt hat (III, 109), und das vermutlich auch Arnims Vorlage bei der Schilderung des Augsburger Stechens war. Vor allem aber verdankt der Dichter den „Kronenwächtern“ wohl die Kenntnis jener Geschichte von Kunz von Rosen, mit der er seine „Reisebilder“ so wirkungsvoll beschließt (III, 503 ff.).

Der sehr verständige und umsichtige Narr Maximilians I., Kunz von Rosen, ist bei Arnim mit Recht darüber unwillig, daß die Deutschen, welche ihr Geld notwendig im eigenen Lande brauchen, es immer, wie beim Ablaßhandel, den Welschen zugute kommen lassen. Und als daher der Augsburger Rat dem Kaiser ein kostbares venezianisches Trinkglas zum Geschenke macht, dessen enormer Kaufpreis wieder den ärgsten Reichsfeinden neue Mittel einbringt, da will er den politischen Irrtum einmal zur Sprache bringen, indem er jenes Glas scheinbar aus Ungeschick, in Wirklichkeit aber absichtlich zerschlägt. Die Ratsherren sind darob zornig und fordern die Bestrafung des ungeschickten Narren; doch Kunz wirft sich vor dem Kaiser nieder und fragt ihn, „ob wohl einer von diesen, die sich für klug hielten und ihn für einen Narren, so wie er zu ihm durch den Graben geschwommen wäre, ihn zu sehen, zu retten, als er in den Niederlanden gefangen saß“ (II. Buch, 3. Gesch.). Die „Kronenwächter“ sind 1817 erschienen, der Schluß der „Englischen Fragmente“ ist im Nov. 1830 geschrieben worden. Sicherlich kannte Heine den Arnimschen Roman damals längst. Er entschuldigt sich, bevor er seine Anekdote erzählt, daß er die näheren Umstände nicht

[1]) „Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Turnier im heiligen Römischen Reich Teutscher Nation.“ Frankfurt a. M. 1566. Neue Aufl. 1579.

mehr genau wisse (III, 503), und begeht in der Tat einige Verstöße gegen die Geschichte. Daß er Kunz zum Narren Karls V. macht, ist nicht besonders wesentlich; bedenklicher wird es, wenn er diesen Kaiser, der sich nie in Gefangenschaft befand, wohl in dunkler Erinnerung an die Flucht vor Moritz von Sachsen, in einen tirolischen Kerker versetzt.[1]) Das übrige aber und vor allem die innere Bedeutung seiner Erzählung, die „Moral", wie er selbst sagt (III, 503), stimmt durchaus mit Arnim überein. Auch der Heinesche Narr ist nach der Auffassung des Dichters der treueste und weitestblickende Berater seines Herrn, auch er erbittet sich zum Schluß als Belohnung für seine Treue: „Laßt mich nicht umbringen" — laßt mich nicht bestrafen! Die Pointe ist jedoch in den „Reisebildern" ungleich schärfer und wirksamer herausgearbeitet als bei Arnim.

In der Jugend mögen es weniger solche Einzelheiten gewesen sein, die Heinen an den „Kronenwächtern" interessierten, als vielmehr das ganze mittelalterlich-historische Milieu des Romans; denn diese künstlerische Wiederbelebung der Vergangenheit war ja seinen eigenen romantischen Tendenzen durchaus harmonisch. Auch die Scottschen Werke hat er gerade darum mit solcher Begeisterung gelesen, weil sie meist der Schmerz um ein verlorenes Zeitalter durchzittert. In ihnen fand er nicht bloß eine „elegische Klage über Schottlands volkstümliche Herrlichkeit, die allmählich verdrängt wurde von fremder Sitte, Herrschaft und Denkweise", sondern er fand darin „den großen Schmerz über den Verlust der Nationalbesonderheiten" überhaupt, „der in den Herzen aller Völker zuckt" (III, 115). Die Walliser klagen dort um ihre von den Angelsachsen geraubte Freiheit, die Sachsen seufzen unter dem Drucke der normannischen Eroberer. Und man wird die künstlerische Gestaltung, die Heine im „Schlachtfeld von Hastings" (I, 339) dem Gegensatze dieser letzten beiden Völkerschaften gegeben hat, getrost bis auf Scott zurückführen können. Der sächsische

---

[1]) Der Anekdote liegen historische Begebenheiten zugrunde, aber mit Karl V. hat sie gar nichts zu tun; sie bezieht sich auf die Gefangenschaft des jungen Maximilian in Brügge im Jahre 1482. Der geschichtliche Kunz von Rosen war nicht Hofnarr, sondern der treue Freund und Berater des Königs.

Than Cedric im „Ivanhoe“ und die Lady von Baldringham in der „Betrothed“ halten sich für zehnmal besser als die Emporkömmlinge aus der Normandie. Überhaupt glaube ich, daß man dem Einflusse, den Walter Scott auf den jungen Heine übte, bisher nicht genügende Beachtung geschenkt hat. Immer nur Byron und wieder Byron! Und doch ist z. B. der „Ratcliff“, in dem Ochsenbein (S. 211 ff.) ebenfalls nur des englischen Lords Eigentümlichkeiten wiedererkennen will, zu einer Zeit geschrieben worden, da Heine vollkommen in die Lektüre Scotts vertieft war. Das ganze schottische Milieu, die Form „Laird“ für Lord weist auf diesen hin. Den edlen Räuber konnte er bei dem Dichter des „Rob Roy“ ebensogut wie bei Byron finden, und der große Robin Hood des „Ivanhoe“ war sogar der Liebling der ganzen Leserwelt geworden. Auch den Namen Ratcliff wird er eher aus dem „Black dwarf“ als etwa aus Shakespeares „Richard III.“ genommen haben; denn die Fabel seines Dramas zeigt mit der jenes Scottschen Romans eine auffallende Ähnlichkeit. Maria soll einen ungeliebten Mann heiraten, wie Isabella von Ellieslaw. Diese liebt den jungen Earnscliff, Maria den jungen Ratcliff. Der Vater Isabellens hat mit seinem Freunde Mauley zusammen den alten Earnscliff erschlagen, Mac Gregor den Vater Ratcliffs; und wie Ratcliffs Vater für die Mutter Marias entbrannt war, so ist auch die Liebe in der vorangehenden Generation schon bei Scott vorhanden, indem Mauley Isabellens Mutter als Gattin heimzuführen hoffte. Heine brauchte somit nur die Person des Mauley auszuschalten und dessen Liebe zur Mutter Isabellas auf den alten Earnscliff zu übertragen, so hatte er die Fabel und die Vorfabel seines Dramas fertig.

Scott schildert dann mit Vorliebe das Ritterwesen in seiner Galanterie gegen die Frauen. Er zeigt den Minnedienst auf seiner Höhe und begleitet ihn im „Quentin Durward“ hinab bis in die Zeiten des Verfalls. Während der „Zauberring“ den König Richard Löwenherz, „die Blüte der christlichen Ritterschaft“, wie Heine selbst sagt (I, 357), nur in dem Kreuzzugsliede feiert und ihn in verklärter Ferne über seine Szene hinweghuschen läßt, stellt ihn der Scottsche „Talisman“ als Gotteskämpfer im heiligen Lande mitten in seine Handlung.

Und im „Ivanhoe“ pocht der König nach seiner Rückkehr unerkannt als der riesige schwarze Ritter mit bewaffneter Faust an die Tore des räuberischen Front de Bœuf und des eigenen ungetreuen Bruders Johann. Die Leiden der Kreuzfahrer, deren Heine in eigener Seenot gedenkt (II, 70), und die Fährnisse ihrer in der Heimat zurückgebliebenen, schutzentblößten Angehörigen, das ist ja das Thema der ganzen „Tales of the Crusaders“. Einen Hugo de Lacy reißt das heilige Gelübde von der Seite der ihm eben erst verlobten Braut hinweg, und Evelinens Sorgen lösen sich nur in dem frommen Gebete zu „Unserer lieben Frau“.

Die „Lady of the lake“ hat der Göttinger Student Heine selbst besessen,[1]) und seine Bekanntschaft mit dem „Ivanhoe“, den Immermann und Elise von Hohenhausen übersetzten, bezeugen die Berliner Briefe (VII, 576) ausdrücklich. Die „schöne zarte Rebekka“ wird wohl manche Züge für ihre Stammesschwester im „Rabbi von Bacherach“ hergegeben haben. Vielleicht ist auch das Milieu der Jugendromanze „Die Minnesänger“, wo „hübsche Damen vom beteppichten Balkone schauen“, nach der Turnierschilderung des „Ivanhoe“ entworfen;[2]) denn zu Ashby de la Zouche sind die Schranken (I, Kap. 7) in der Tat mit Galerien besetzt, welche man zur Bequemlichkeit der zuschauenden Damen mit Teppichen und Kissen belegt hat. Lady Rowena präsentiert hier als Königin der Schönheit und der Liebe und überreicht dem Ritter Ivanhoe selber den Siegeskranz (Kap. 12). „Sie war keine Chatelaine“, singt Heine von der Geliebten Jehuda ben Halevys (I, 446):

> „die im Blütenschmuck der Jugend
> bei Turnieren präsidierte
> und den Lorbeerkranz erteilte“.

Natürlich bin ich weit davon entfernt, Scott als einziges Muster in dieser Beziehung hinstellen zu wollen; der Dichter mag sich vielmehr auf mannigfache Weise über ritterliche Sitten und Bräuche orientiert haben. Mittelalterliche Originalschrift-

[1]) Göttinger Brief an Christiani vom 26. Jan. 1824 und Strodtmann in den „Neuen Monatsheften“ S. 817.

[2]) Die Beschreibung des Turniers im „Ivanhoe“ war berühmt und ist auch von Immermann im 4. Buche seiner „Epigonen“ verwendet worden.

steller gaben ihm aber sicherlich das wenigste dafür an die Hand; im Nibelungenlied z. B. schaut Kriemhild mit ihren Frauen den Kampfspielen immer nur von den Fenstern ihrer Gemächer aus zu. Viel reicheres Material bot ihm das Augsburger Stechen in den „Kronenwächtern", und Rüxeners Turnierbuch nennt nach jedem Feste ausdrücklich die Namen der Edelfrauen, welche den Siegern den Dank aushändigten. Hat doch Rüxener vermutlich auch die knappe Darstellung im „Rabbi" mit Wort und Bild beeinflußt; denn mit dem „Bärenritter", den Walter der Lump aus dem Sattel wirft (IV, 465), ist offenbar ein Mitglied von der Gesellschaft des Bären gemeint, die Heine im Turnierbuche neben anderen Rittervereinigungen oft erwähnt fand. In dem Codex C der Minnesängerhandschriften, den er 1831 auf der Pariser Bibliothèque Royale besichtigte (VII, 104), konnte er ferner den Herzog Heinrich von Breslau zu Rosse abgebildet sehen, wie dieser aus der Hand zweier Damen von einem Balkone herab eine Kette oder einen Kranz als Siegespreis empfängt, und endlich haben ihm wohl auch die Arbeiten des Professors Schottky, die er als rubrizierte Enzyklopädie des Mittelalters schildert (VII, 215), manche Belehrung mit auf den Weg gegeben. Dagegen glaube ich nicht, daß dem Dichter neben Rüxener noch weitere Bücher bekannt geworden wären, die sich speziell mit dem Ritterwesen beschäftigen. In Frage kämen höchstens die „Mémoires sur l'ancienne Chevalerie" des Franzosen De la Curne de Sainte-Palaye, die in der Romantik allgemein verbreitet waren; denn Büschings Buch „Ritterzeit und Ritterwesen" ist erst 1823 erschienen, zu einer Zeit, als sich in Heines Anschauungen schon eine Wandlung vorzubereiten begann, und den später mehrfach erwähnten Amadis von Gallien (III, 426; VII, 315) hat er sicherlich niemals gelesen. Sainte-Palayes Werk war von einem gewissen Klüber ins Deutsche übersetzt worden, [1]) und August Wilhelm Schlegel empfiehlt es in seinen Berliner Vorlesungen (S. 134) als das gelehrteste Buch über ritterliche Bräuche; er wird es also auch seinen Bonner

---

[1]) Ludwig Klüber: „Das Ritterwesen des Mittelalters". Aus dem Französischen des Herrn de la Curne de Sainte-Palaye. 3 Bände, Nürnberg 1786, 1788, 1791.

Schülern genannt haben. Aber wenn es überhaupt gestattet ist, von den früheren Vorlesungen auf die 1819/20 gehaltenen zu schließen, so kann man ganz mit dem gleichen Rechte annehmen, daß Schlegel in Bonn selbst ein anschauliches Bild der ritterlichen Kulturwelt entworfen haben wird (S. 101—109). Und der unmittelbare, mündliche Vortrag, der von Hingabe und Überzeugung getragen ist, wirkt ja auf den Lernenden immer am tiefsten, besonders auf ein jugendlich-poetisches Gemüt, wie es der Student Heine besaß. Im Sommer 1820 hat er zudem ein besonderes Kolleg über Kulturgeschichte bei Hüllmann gehört, und wer selber eine größere Arbeit über das historische Staatsrecht des germanischen Mittelalters schrieb, [1]) der mußte schließlich auch im Lehnsrecht, im Ritterwesen und seinen Sitten einigermaßen bewandert sein. Ist das Wort „Chatelaine" = Burgherrin (I, 446; VI, 104) noch allgemein verständlich, so bedarf es wohl für den deutschen Leser der Erklärung, wenn der Dichter bei einer Besprechung des Meyerbeerschen „Robert der Teufel" dem Helden die „Akkolade" erteilen läßt (V, 75). Sainte-Palaye äußert sich über diesen Begriff folgendermaßen: [2]) „Le Seigneur qui devoit conférer l'Ordre à l'escuyer se levoit de son siège ou de son trône et lui donnoit l'accolade ou l'accolée: c'étoient ordinairement trois coups du plat de son épée nue sur l'épaule ou sur le cou de celui, qu'il faisoit Chevalier; c'étoit quelquefois un coup de la paulme de la main sur la joue". Die Akkolade ist also eigentlich der Ritterschlag, und Klüber (I, 225) verwahrt sich noch entschieden gegen jede andere Übertragung des Wortes. Wenn aber Elster (V, 75, Anm.) die Erklärung Ritterkuß dafür ausgibt, so trifft er offenbar das, was Heine selbst gemeint hat; denn mit dem Schlag war bisweilen, wie auch Sainte-Palaye (I, 125) berichtet, ein Kuß verbunden, und diese zweite Handlung mag man allmählich unter Akkolade mit einbegriffen haben, bis sie schließlich die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ganz verdrängte. Heute versteht die französische Sprache unter „accolader" das Geben des Bruder-

---

[1]) Berliner Brief an Wohlwill vom 7. April 1823.

[2]) Ich zitiere nach der ersten Ausgabe, Paris 1781, I, 71. Eine zweite Auflage der „Mémoires" erschien 1826.

kusses bei der Aufnahme in den Orden der Ehrenlegion, und somit kann Heine seinen Ausdruck auch einfach dem Zeremoniell der Gegenwart entlehnt haben, ohne sich überhaupt seines eigentlichen Sinnes bewußt zu werden.

Einem in der Romantik weitverbreiteten Irrtume hat der Dichter seinen Tribut gezollt mit dem Glauben an die ritterlichen Minnehöfe. Aus den alten provençalischen und französischen Poesien, aus dem „Tractatus de amore“ des Kaplans Andreas und den „Vies des poètes provençaux“ des Jean Nostradamus leitete man diese sagenhaften Institutionen ab, welche über alle Fragen der Liebe gerichtlich entschieden haben sollten. Nachdem der Franzose Rolland 1787 die eigentliche Forschung mit seinen „Recherches sur les prérogatives des Dames chez les Gaulois, sur les Cours d'Amour etc.“ eröffnet hatte, folgten in Frankreich wie bei uns zahlreiche Abhandlungen dieser Art. Die einen dehnten die Gültigkeit der Liebeshöfe auch auf das mittelalterliche Deutschland aus, die anderen wollten sie auf romanischen Boden beschränkt wissen; an ihrer einstigen Existenz zweifelte niemand. Ja, Herr von Aretin veröffentlichte sogar 1801 zu München „Aussprüche der Minnegerichte“. Herder erwähnt sie schon in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (Buch 20, Kap. 2), August Wilhelm Schlegel widmet ihnen in seinen Berliner Vorlesungen (S. 174 ff.) einen nicht geringen Raum, und Görres feiert sie in der Nachrede zu seinen „Teutschen Volksbüchern“ (S. 284) wie ein Charakteristikum des poetischen Minnezeitalters, das „als höchster Instanz der Schönheit huldigte“. Da bereitete plötzlich, nachdem noch 1821 bei Brockhaus in Leipzig ein die „Minnehöfe des Mittelalters“ betiteltes Buch neu erschienen war, die grausame Kritik dem schönen romantischen Traume ein Ende: Friedrich Diez, der Begründer der romanischen Philologie in Deutschland, führte 1825 in seinen „Beiträgen zur Kenntnis der romantischen Poesie“ [1]) den Nachweis, daß jene Institutionen in Wirklichkeit überhaupt nie existierten und lediglich poetische Erfindung seien. Für

[1]) Erschienen zu Berlin. Eine Zusammenstellung der einschlägigen Literatur bietet Diez auf S. 4—11, das erwähnte Leipziger Buch auf S. 11—21.

die moderne deutsche Dichtung waren sie aber inzwischen längst nutzbar gemacht worden, wie sich auch das mittelalterliche Deutschland an ihnen literarisch bereichert hatte.[1]) In der „Jungfrau von Orleans“ (I. Akt, 2. Szene) rühmt nämlich der schwärmerische König Karl, dem der Gedanke schmeichelt, als prince d'amour fungieren zu können, von dem Grafen René:

„Er will die alten Zeiten wiederbringen,
Wo zarte Minne herrschte, wo die Liebe
Der Ritter große Heldenherzen hob
Und edle Frauen zu Gerichte saßen,
Mit zartem Sinne alles Feine schlichtend“.

Auch im „Ivanhoe“ (I, Kap. 2) bleiben die Minnehöfe nicht unerwähnt, und etwa 50 Jahre nach Schiller, als die Romantik lange versunken ist und Heine ihr schon im „Atta Troll“ sein Schwanenlied gesungen hat, da leben sie im „Romanzero“ bei der Schilderung der Geliebten Jehuda ben Halevys noch einmal auf (I, 446):

„Keine Kußrechtskasuistin
War sie, keine Doktrinärrin,
Die im Spruchkollegium
Eines Minnehofs dozierte.“

Mochten sie hier nur dazu dienen, bespöttelt zu werden und die Torheit des Mittelalters zu kennzeichnen, an ihre Existenz scheint der Dichter noch im Jahre 1851 geglaubt zu haben.

Mit dem Oktober 1819, da Heine die Universität Bonn bezog, bricht in seinen Beziehungen zur deutschen Vergangenheit eine neue, wichtige Periode an. Hatte er sie bisher immer nur aus den Werken der Romantik, also aus zweiter Hand, kennen gelernt, so begannen ihm jetzt wenigstens einige Urquellen zu sprudeln. Jetzt bot sich ihm Gelegenheit, seine dilettantische Schwärmerei mit einem gründlichen Studium zu vertauschen. Sein Interesse, das sich vorher größtenteils auf das Rittertum beschränkt hatte, gewinnt denn auch bald breiteren Boden. Obwohl er als Student der Rechte immatrikuliert wird, müssen die juristischen Studien zunächst ganz

[1]) Der bayrische Arzt Johann Hartlieb übertrug im 15. Jahrhundert den Andreas Capelanus in deutsche Prosa, und Eberhard Cersne aus Minden bearbeitete ihn in seinem Gedichte „Der Minne Regel“. Letzteres ist 1861 von Wöber in Wien neu herausgegeben worden.

hinter den germanistischen zurücktreten; alle Vorlesungen, die nur auf das deutsche Mittelalter Bezug haben, werden in dem ersten Universitätsjahre von ihm belegt und eifrig besucht. Die Professoren würden dem jungen Studenten kaum so rühmliche Zeugnisse ausgestellt haben, wenn er ihnen nicht als regelmäßiger Hörer bekannt geworden wäre, und außerdem bestätigen ja auch seinen fleißigen Kollegienbesuch Friedrich Steinmanns „Denkwürdigkeiten aus Heines Leben“ (S. 73 ff.). Ein Verzeichnis aller in Bonn von ihm gehörten Vorlesungen hat auf Grund des authentischen, handschriftlichen Dokumentes Hermann Hüffer (S. 65 f.) veröffentlicht: A. W. Schlegel, E. M. Arndt, Hüllmann und Radloff werden darin als seine germanistischen und historischen Lehrer genannt. Wie sehr ihn besonders Schlegels Vorlesungen angeregt haben müssen, das beweisen die drei dem Meister gewidmeten Sonette (I, 56; II, 61 f.) und vor allem das noch anerkennende Urteil in der „Romantischen Schule“, die sonst über den „eitlen Gecken“, wie er jetzt genannt wird, vollkommen den Stab bricht. „Hinlänglich begriffen“, heißt es hier, „hat Herr Schlegel den Geist der Vergangenheit, besonders des Mittelalters, und es gelingt ihm daher, diesen Geist auch in den Kunstdenkmälern der Vergangenheit nachzuweisen und ihre Schönheiten aus diesem Gesichtspunkte zu demonstrieren“ (V, 273). Demgegenüber wird man die sonderbare Angabe in der „Nordsee“ (III, 106), daß Schlegel „fast drei Monate lang die barocksten Hypothesen über die Abstammung der Deutschen entwickelte“, kaum ernst zu nehmen haben; denn hier wird eben allgemein abgeurteilt. Auch Arndts und Radloffs Vorträge werden hier bespöttelt und Hüllmanns historische Ansichten „noch am wenigsten vage“ genannt. Von letzterem berichtet übrigens Friedrich Steinmann (S. 74), daß er seine Schüler in die historische Methode einführte und sie an der Hand von Urkunden und Chroniken zu eigenem Quellenstudium anleitete. Einen Besuch der Vorlesungen des Privatdozenten Hundeshagen, von dem Strodtmanns Biographie (I, 56) erzählt, erwähnt das amtliche Kollegienverzeichnis nicht, aber aus einem Göttinger Briefe Heines an Friedrich Steinmann (29. Okt. 1820) geht allerdings deutlich hervor, daß er mit dem Kunsthistoriker bekannt gewesen sein muß.

Hundeshagen hatte schon damals über die auch von Schenkendorf besungenen Palastruinen zu Gelnhausen, über die gotischen Kirchentrümmer zu Heisterbach und Frankenberg geschrieben und widmete sich überhaupt dem Studium altdeutscher Baukunst.

Mit der Verehrung für die deutsche Vergangenheit im Herzen zieht dann der Student im Herbst 1820 von Bonn hinaus der neuen akademischen Heimstätte zu. Auf dem Marsche durch Westfalen weilen seine Gedanken mit Vorliebe bei dessen einstigen Bewohnern, den alten Sachsen, „die am spätesten Glauben und Germanentum einbüßten“; die Eichenwälder umrauschen ihn, die Blätter erzählen ihm, und ein uralter Stein ruft ihm zu: „Wanderer, steh, hier hat Armin den Varus geschlagen“![1]) In Göttingen fühlt er sich von Anfang an unbefriedigt, weil seine germanistischen Interessen nicht genügende Nahrung finden. „Denkt Euch“, schreibt er bald nach der Ankunft seinen am Rhein zurückgebliebenen Freunden (29. Okt. 1820), „Benecke ist hier der einzige, welcher altdeutsche Literatur liest und nur — horribile dictu — 9, sage neun, Zuhörer hat!“ Dasselbe beklagt ein an Fritz von Beughem gerichteter Brief (9. Nov. 1820), und dieser fügt noch entrüstet hinzu: „Unter 1300 Studenten, worunter doch gewiß 1000 Deutsche, sind nur neun, die für die Sprache, für das innere Leben und für die geistigen Reliquien ihrer Väter Interesse haben“. Die Vorlesung, welche Benecke im Wintersemester 1820/21 las, ist im Göttinger Kollegienverzeichnis „De curriculo litteraturae Germanicae veteris“ betitelt, und der von Heine hochgeschätzte Geschichtsforscher Sartorius kündigte eine „Historiam universam medii aevi et recentiorem“ an. Diesen hat er damals besungen, wie er in stolzer, gebietender Haltung auf dem Lehrstuhle steht, „von Verwaltung

Der Staaten sprechend und vom klugen Streben
Der Kabinette und vom Völkerleben
Und von Germaniens Spaltung und Gestaltung.“

Mit weniger Gewißheit läßt sich über die späteren Universitätsstudien urteilen. In Berlin scheint das germanistische In-

---

[1]) Die Zitate stammen aus einem undatierten Briefe Heines an Dr. H. Schulz in Hamm. Karpeles: Heines Autobiographie, Berlin 1888, S. 114.

teresse durch altphilologische und philosophische Vorlesungen in den Hintergrund gedrängt worden zu sein, doch ist es nur wahrscheinlich, daß der Student daneben auch die Kollegien von der Hagens und Zeunes besuchte. Vor allem aber wurde dort eine größere halb geschichtliche, halb juristische Arbeit begonnen, das „Historische Staatsrecht des germanischen Mittelalters". Auch die Sommerferien 1822 haben seine Studien insofern gefördert, als er während des Besuches im Posenschen die altdeutschen Sammlungen des Professors Schottky kennen lernte.[1]) Bei seinem zweiten Aufenthalt in Göttingen endlich nahm er noch einmal an den Vorlesungen von Sartorius und Benecke teil, aber beide Dozenten erscheinen jetzt in erheblich nüchternerer Auffassung: „Sartori kann noch immer kein Deutsch sprechen, und Benecke lächelt noch immer so ledern wie sonst".[2]) An die Stelle des begeisterten Kollegienbesuches tritt jetzt vielmehr ein selbständiges Privatstudium historischer Quellen des Mittelalters.

Schon im April (7.) 1823 hatte Heine von Berlin aus an Wohlwill geschrieben, daß er im vergangenen Winter viele Chroniken durchstöbert habe, und seine Göttinger Briefe der nächsten Jahre berichten dasselbe. „Ich mache noch manches andere", scherzt er Moser gegenüber (25. Febr. 1824), „z. B. Chronikenlesen und Biertrinken, die Bibliothek und der Ratskeller ruinieren mich." Am 25. Juni 1824 berichtet er dem Freunde wieder: „Außerdem treibe ich viel Chronikenstudium"; „immer noch Chroniken und Quellenschriftsteller", heißt es im Januar (11.) 1825. Auch die Briefe an Rudolf Christiani[3]) erzählen von der historischen Beschäftigung mit dem Mittelalter, und das Tagebuch Eduard Wedekinds[4]) bringt im Sommer 1824 die Notiz, daß Heine „jetzt alte Chroniken aus der Bibliothek exzerpiere und an einer Novelle arbeite, die

---

[1]) VII, 214 und Heines Brief an den Referendar Keller vom 1. Sept. 1822, der vollständig abgedruckt steht in der „Deutschen Rundschau" LXXXVI (1896), 136.

[2]) Göttinger Brief an Christiani vom 26. Jan. 1824.

[3]) Vom 24. Mai 1824 und 26. Mai 1825.

[4]) Strodtmann in den „Neuen Monatsheften" S. 324.

ein historisches Gemälde aus den Zeiten des Mittelalters sein solle". Endlich, als er am 16. April 1825 sein Gesuch um Zulassung zur juristischen Promotion einreicht,[1]) da entschuldigt er etwaige Lücken in seinem Rechtswissen mit dem allzu großen Eifer, mit dem er neben anderen schöngeistigen Wissenschaften die „litteras medii aevi quidem Germanicas" behandelt habe. Auch nach der Promotion noch bezeugt ein Schreiben an Simrock vom 30. Dez. 1825 „weitere historische Studien und Vorarbeiten zu künftigen Werken".

Nun wissen wir gleichzeitig aus dem Briefwechsel jener Jahre, daß sich Heine damals mit Habilitationsplänen trug. „Erkundige Dich doch", schreibt er an Moses Moser, „ob ein Dr. jur., wenn er in Berlin pro facultate legendi disputiert hat, dort philosophische Kollegien lesen darf",[2]) und nicht lange darnach wird er deutlicher: „Ich will bis Frühjahr hier — (in Hamburg) — bleiben, beschäftigt mit mir selbst und mit Vorarbeiten zu den Vorlesungen, die ich an der Berliner Universität halten will". Bekanntlich hat er auch später, in München, noch auf eine Universitätsprofessur gehofft, und in Florenz erwartete er sogar, wie ein Brief an den Minister von Schenk (1. Okt. 1828) beweist, täglich die Nachricht seiner Berufung. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß jenes ganze Chroniken- und Geschichtsstudium diesen weitausschauenden Plänen diente und nicht etwa nur als Vorarbeit für den „Rabbi von Bacherach" aufzufassen ist. Heine rechnete auf einen Lehrstuhl für mittelalterliche Geschichte und zwar speziell wohl für Kulturgeschichte, wobei er auch seine literarischen Kenntnisse verwerten konnte. Um aber jegliches Bedenken zu beseitigen, führe ich noch einen an den Regierungsreferendar Keller gerichteten Gnesener Brief aus dem Jahre 1822 (1. Sept.) an, der dieses Programm schon damals ganz unzweideutig zur Schau trägt: „Meine Studienzeit, drei Immatrikulationsjahre, ist zerronnen, doch ich glaube, daß mir noch

---

[1]) „Heinrich Heines sämtliche Werke." Rechtmäßige Originalausgabe, Hamburg 1863, XIX, 206.

[2]) Undatierter Brief, der Ende Okt. oder Anfang Nov. 1825 geschrieben Rechtmäßige Originalausgabe (1863) XIX, 229. Der folgende. auch an richtete Brief, ist vom 14. Dez. 1825 datiert.

einige Jahre zugesetzt werden. Ich werde die Zeit dem Studium der mittleren Geschichte widmen. Ich hoffe später imstande zu sein, den Katheder zu besteigen und der unmündigen Jugend die Vorzeit im Lichte der Wahrheit zu zeigen“.

Die unreife Begeisterung des jungen Romantikers hat also im Laufe seiner Studienzeit einem ruhigeren, sachlichen Interesse Platz gemacht. Er will jetzt das Mittelalter vorurteilsfrei in sich aufnehmen, um es dann mit gerechter Verteilung von Licht und Schatten anderen übermitteln zu können. Diese letztere Hoffnung ist ihm aber nie in Erfüllung gegangen: weder in München noch sonstwo hat sich ihm jemals eine akademische Lehrstelle geöffnet. Und so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf, ob wir das Scheitern seiner Jugendwünsche zu bedauern haben. Die Hauptaufgabe unserer ganzen Untersuchung stellt sich — mit anderen Worten — in der etwas veränderten und vielleicht fruchtbareren Fassung dar: wäre Heinrich Heine geeignet und fähig gewesen, eine Universitätsprofessur für mittelalterliche Geschichte und Literatur zu bekleiden?

II.

Heine und die Poesie des deutschen Mittelalters.

Will man irgend jemandes Verhältnis zur Literatur einer längst vergangenen Zeit untersuchen, so wird es immer angebracht sein, sich zunächst über das Maß seiner sprachlichen Kenntnisse zu informieren; denn diese sind die absolut notwendige Vorbedingung für ein tieferes Eindringen in die Erzeugnisse fremder Zeitalter.

Heine hörte in seinem ersten Semester eine „Geschichte der deutschen Sprache und Poesie“ bei A. W. Schlegel, und später mag er aus dessen Nibelungenkolleg, aus Beneckes Wigalois-Interpretation (V, 530) und seinen eigenen Chronikenstudien noch mancherlei Belehrungen in sprachlicher Hinsicht geschöpft haben. Jakob Grimms „Deutsche Grammatik“ scheint ihm einigermaßen bekannt gewesen zu sein, wenigstens vergleicht er sie in den „Elementargeistern“ (IV, 382) sehr hübsch mit einem gotischen Dome, in dem alle germanischen Völker wie Riesenchöre ihre Stimmen erheben. Er selber rühmt sich in einem Briefe an Leopold Zunz vom 27. Juni 1823, daß er alle Arten Deutsch studiert habe: „Sächsisch-Deutsch, Schwäbisch-Deutsch und Fränkisch-Deutsch“, womit er wahrscheinlich Nieder-, Ober- und Mitteldeutsch meint. Leichtere Texte, wie sie etwa das Nibelungenlied bietet, wird er also wohl ohne besondere Schwierigkeiten gelesen haben. Andererseits können aber seine mittelhochdeutschen Sprachkenntnisse auch keinesfalls umfangreich gewesen sein; denn er hat, wie ich alsbald zeigen werde, gar zu wenig ältere Texte in die Hand bekommen. Die alter-

tümlichen Worte und Wortformen, die sich in seinen späteren Werken noch finden, sind die letzten Ausläufer seiner romantischen Jugendneigungen und werden jetzt nur mit ungleich größerem Geschick angewendet als früher. Meistens müssen sie später dazu dienen, irgend einen bewußten künstlerischen Zweck zu erfüllen. Auch der Terminus „Singen und Sagen“ (II, 268; IV, 294), der im Mittelalter der technische Ausdruck für die Übung der lyrischen und der Spruchpoesie ist — „Ze Ôsterrîche lernt' ich singen unde sagen!“[1]) —, wird nur der Romantik entnommen sein; denn schon Goethe beginnt sein weitverbreitetes Hochzeitslied: „Wir singen und sagen vom Grafen so gern.“ Auf die Kenntnis des Mittelhochdeutschen selbst hat man höchstens Worte wie „Leilich“ (I, 341, 348) oder „biderbe“ (V, 348) zurückzuführen, und alles, was in der Vergangenheit der Sprache noch über dieses hinausreicht, ist Heinen völlig fremd geblieben. Jene ganze Epoche, deren Literatur er auch nicht kennt, dünkt ihn eines Studiums unwert, es ist ihm eine durchaus barbarische Zeit. In Verona erinnern ihn „tolle Trümmer“ an „König Alboin und seine wütenden Longobarden“, und Kaiser Karls Paladine an der Pforte des Doms findet er „ebenso fränkisch roh gemeiselt, wie sie gewiß im Leben gewesen“ (III, 258). Dem Künstler Heine muß daher jeder, der sich mit der Sprache einer solchen Zeit beschäftigt, ein Patriotissimus, ein ganz eitler Deutschtümler sein, und nicht zum mindesten eben deshalb wird auch Maßmann, der sich um das Althochdeutsche und besonders viel um das Gotische bemühte, immer wieder mit dem ungerechtesten Spotte bedacht:

„Nur Altdeutsch verstand er, der Patriot,
Nur Jakob-Grimmisch und Zeunisch,
Fremdwörter blieben ihm immer fremd,
Griechisch zumal und Lateinisch!“ (II, 171.)

Von dem Gotischen endlich scheint Heine die sonderbarsten Vorstellungen gehabt zu haben; ja, nach seinen Äußerungen in der „Lutezia“ (VI, 462) muß man geradezu schließen, daß er es mit dem Altskandinavischen, mit dem Altnordischen für identisch hielt.

[1]) Walter von der Vogelweide, bei Paul S. 120.

Nicht viel klarer sind die Ansichten, die er über die historische Entwicklung der deutschen Sprache bekundet. Er äußert sich nur an einer einzigen Stelle darüber (IV, 198), aber die wenigen Sätze genügen, seine Hilflosigkeit auch auf diesem Gebiete zu bezeugen. „Das heutige Sächsisch“, versichert er, „war nie ein Dialekt des deutschen Volkes, ebensowenig wie etwa das Schlesische; denn so wie dieses entstand es durch slavische Färbung“. Er lehnt es daher ausdrücklich ab, mit Adelung das Sächsische und die Meißner Mundart speziell als die Grundlage unserer neuhochdeutschen Schriftsprache anzusehen. Woher Luther seine Bibelsprache genommen habe, gesteht er ganz offenherzig nicht zu wissen, doch das eine weiß er, daß sie nicht so entstanden ist, wie es Adelung erklärt. Ich brauche hierbei kaum zu bemerken, daß gerade die von Heine verworfene Ansicht im allgemeinen die richtige ist. Die Lutherische Bibel, die Grundlage unserer neuhochdeutschen Schriftsprache, beruht allerdings auf dem Ostmitteldeutschen mit Hinzunahme einiger oberdeutscher Elemente, und der Meißener Dialekt speziell hat später auf die Weiterentwicklung der Sprache deswegen besonderen Einfluß gewonnen, weil er im 18. Jahrhundert, während der literarischen Vorherrschaft Leipzigs, als die feinste und vollkommenste Umgangssprache galt. Das erzählt Goethe sehr hübsch in „Dichtung und Wahrheit“, das hat Gottsched in seinem „Bücherkriege“ sogar poetisch gefeiert:

„Zu der beglückten Zeit, als Friederich August,
Der deutschen Fürsten Preis, der Untertanen Lust
Und aller Künste Schutz, in Sachsenland regieret,
Hat auch die Sprache selbst ihr Wachstum sehr gespüret.“

Falsch ist ferner das Urteil, daß sich der altsächsische Dialekt, „das sogenannte Plattdeutsche“, nie zu literarischen Zwecken geeignet habe. Wir verdanken ihm unter anderem den „Heliand“, vielleicht das poetischste Erzeugnis der ältesten deutschen Literatur überhaupt, und am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts hat er mit dem „Reinke de Vos“ noch einmal einen sehr bedeutenden Einfluß auf die hochdeutsche Literatur gewonnen. Erst auf die folgenden Versuche, in niederdeutscher Sprache zu schreiben, wie zum Beispiel auf

Lauremberg, kann man zur Not anwenden, was Heine verallgemeinernd von dem Plattdeutschen für alle Zeiten behauptet. Die Bemerkung, daß der Dialekt im Mittelalter nur in einem Teile des nördlichen Deutschlands gesprochen wurde, trifft zwar äußerlich das Richtige, aber im einzelnen hatte der Dichter auch hier kaum den wahren Sachverhalt vor Augen. Er denkt offenbar an ein verhältnismäßig schmales, längs der ganzen Küste sich erstreckendes sächsisches Sprachgebiet, und in Wirklichkeit breitete sich dieses westlich der Elbe noch viel weiter südlich als heute, bis nach Merseburg und Halle hin aus, während man andererseits in den ostelbischen Landen, in dem deutschen Kolonisationsgebiete, ursprünglich überhaupt nicht platt-, sondern mitteldeutsch sprach. Die weitere Angabe, daß der „altschwäbische Dialekt mit der Ritterpoesie der hohenstaufenschen Kaiserzeit gänzlich untergegangen“ sei, besagt gar nichts, wenn man sie nicht etwa auf eine mittelhochdeutsche Gesellschaftssprache beziehen will. Lachmann hatte ja eine solche schon 1820 in der Vorrede (S. 8) zu seiner „Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des 13. Jahrhunderts“ angenommen, und Heine könnte allenfalls durch Benecke mit dieser Auffassung bekannt geworden sein. Aber andererseits setzt eine solche Erklärung wohl schon wieder zu viel philologische Kenntnis bei ihm voraus.

Im Verlaufe seiner „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 226) kommt der Dichter endlich noch auf die Verwendbarkeit der deutschen Sprache zu philosophischen Zwecken zu reden. Als Sproß der Romantik findet er, und nicht mit Unrecht, daß sie sich auch dafür ganz vortrefflich eigne. Insbesondere scheint seine Darstellung hier durch Friedrich Schlegels „Geschichte der alten und neuen Literatur“ beeinflußt zu sein,[1]) die (II, 70 ff.) unter allen Mystikern ebenfalls den Johannes Tauler allein heraushebt, obwohl dieser nicht, wie Heine sagt, der erste gewesen ist,

[1]) Heine hat sie schon 1826 gelesen, wie aus seinem Briefe an Fr. Merckel vom 16. Sept. d. J. und aus zwei Billetten an Christiani hervorgeht. Letztere veröffentlichte Elster in der „Deutschen Rundschau“ CVIII (1901), 127, 135, der Brief ist vollständig abgedruckt in der „Rechtmäßigen Originalausgabe“ (Hamburg 1876) XIX, 428.

der in deutscher Sprache philosophiert hat. Ein solches Verdienst kommt vielmehr dem Meister Eckhart zu, von dessen Schriften uns freilich sehr wenig erhalten ist. Schon Friedrich Schlegel betont, ganz wie Heine, die Schönheit und den Wohllaut der Taulerschen Sprache.

Will man jetzt an eine Untersuchung der literarischen Kenntnisse des Dichters herantreten, so wird man sich auch hier in erster Linie an seine Werke halten müssen; in diesen werden sich die einzelnen Phasen seines Studiums, die verschiedenen Grade seines Könnens und Interesses für altdeutsche Literatur widerspiegeln. Und da ist es wohl nur natürlich, daß der junge Student, der schon vorher für das Rittertum geschwärmt hatte, sich zunächst für den Minnesang erwärmte. Die Minne ist ja auch sein Thema, und wie der Ritter meistens liebt, ohne je an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen, so ist auch seine Jugendliebe unglücklich und hoffnungslos. Er selbst hat diese Wesensgemeinschaft wohl gefühlt, wenn er sich in den „Jungen Leiden“ mit zu den Minnesängern rechnet, die schon die Todeswunde im Herzen zum Kampfe bringen. Auch Köchy, der 1822 im Brockhausschen Konversationsblatt (Nr. 90) jene Gedichtsammlung zum erstenmal rezensierte, hat bereits ihre Ähnlichkeit mit den altdeutschen Minneliedern hervorgehoben. Die Scheidung in hohe und niedere Minne, die zuerst für die mittelhochdeutsche Lyrik gemacht worden ist, kann man bei Heine durchaus wiederholen, und die Übereinstimmungen zwischen seinen und den ritterlichen Liebesgedichten erstrecken sich schließlich bis auf zahllose Einzelheiten, die freilich nicht das Resultat eines unmittelbaren Einflusses zu sein brauchen, sondern sich in dem Minnesange aller Zeiten finden. „Die lyrischen Gedichte“, sagt die „Romantische Schule“, „sind sich ziemlich ähnlich in jedem Zeitalter, wie die Nachtigallenlieder in jedem Frühling“. Das einzelne Lied ist auch bei Heine nichts für sich allein, es hat gewissermaßen nur Berechtigung als Teil eines Gesamterlebnisses, und diese unbedingte Zugehörigkeit zum Ganzen konnte er nicht besser zum Ausdruck bringen als durch die Überschriftslosigkeit seiner Gedichte, die er möglicherweise eben mit von den

Minnesängern überkommen hat.[1]) Der Natureingang, der viele Lieder des „Neuen Frühlings" auszeichnet, ist schon bei ihnen gebräuchlich, die Sommerlieder Neidhards von Reuental kennen ihn durchweg. Schon in der mittelhochdeutschen Lyrik ist die Nachtigall der charakteristische Frühlings- und Liebesvogel. In Walters „Under der linden" erscheint sie als der einzige Mitwisser des zartesten Geheimnisses, und bei Neidhard von Reuental singt meistens gerade sie den Frühling ein, während Lerche und Drossel zu diesem Zwecke nur je einmal herangezogen werden. Da ferner der Minnesang aus einer volkstümlichen Lyrik hervorgegangen ist, so finden sich in ihm natürlich auch allerlei volkstümliche Elemente, die nach Jahrhunderten in Heines Dichtungen ebenfalls noch wiederkehren können. Die Zusammenstellung von Rose und Lilie z. B., der wir hier so oft begegnen, ist dort schon ganz geläufig; „sô stêt diu lilje wol der rôsen bî", singt Walter[2]) (S. 84) und ein andermal mit direkter Beziehung auf die Gesichtsfarbe:

„Ir wangen wurden rôt
same diu rôse, dâ si bî der liljen stât." (S. 40.)

Den Mund und die Wangen der Geliebten bezeichnet auch Walter schon selbst als Rose, ihre Augen als Sterne (S. 53):

„Ir houbet ist sô wunnenrîch — —
dâ liuhtent zwêne sterne abe",

und der Graf Konrad von Kirchberg dichtet:

„Minneclich gevar in rôsen roete
blüet der schoenen wengel, munt, ir kinne." (S. 331.);

„Die roten Rosen der Wängelein,
Die blühen und blühen noch immerfort",

singt Heine im „Lyrischen Intermezzo" (I, 77). Die Bezeichnung „Herzenskönigin" für die Geliebte (I, 32) ist im Mittelalter schon durchaus üblich, „mîns herzen küniginne" (S. 176)

---

[1]) Schon R. M. Meyer macht hierauf aufmerksam: „Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts", 3. Aufl., Berlin 1906, S. 137.

[2]) Ich zitiere die Gedichte Walters von der Vogelweide nach der Ausgabe von Hermann Paul, 2. Aufl., und allen Zitationen anderer Minnesänger lege ich, wenn nichts Besonderes bemerkt ist, die Ausgabe von Bartsch-Golther in der 4. Aufl. zugrunde.

nennt Friedrich von Leiningen seine Dame, bei Herzog Johann von Brabant heißt es (S. 324):

„Si ist küniginne
in mines herzen grunt".

Und auch den häufigen Gebrauch des Adjektivums „süß" will Walter Fischer (S. 21) auf Einflüsse mittelhochdeutscher Lyrik zurückführen.

Vielleicht noch zahlreicher werden die Übereinstimmungen, wenn man sich einem Vergleiche des Inhalts zuwendet. Tag und Nacht sehnt sich der Dichter nach der Geliebten, die Minne ist schuld an allem Leiden:

„Ich muoz iemer tragen quâle
naht unt tag unt allen stunden.
daz tuot mir ir minne strâle.
diu errischet mine wunden": (Bartsch-Golther S. [illegible])
„Aber daß in meinem Herzen
Flammen wühlen sonder Ruh,
Daß ich sterbe hin vor Schmerzen,
Minne, sieh, das tatest du!" (II, 5.)

„Owê", klagen der Herzog Heinrich von Breslau (S. [illegible]) und Rudolf von Rotenburg,[1] „daz ich si ie gesach!" „Hätt' ich dich doch nie gesehen!" singt der junge Heine (I. [illegible]). Den Liebesschmerz heilen kann nur der Kuß von ihrem Munde. „swelhen siechen der berüert, der wirt gesunt" (S. [illegible]). „Und wenn ich küsse deinen Mund, so werd' ich ganz und gar gesund" (I. 67). Zuweilen jedoch zeigt sich der Dichter befangen, im Augenblick, da er seiner Dame gegenübergestellt wird, ist ihm das Wort wie verschlossen. Das hat Hadlaub[2] zu seinem Leidwesen erfahren, und Heine kennt diese Befangenheit gleichfalls:

„Ach, ich hab' immer geschwiegen
In deiner Gegenwart.
Da gab es blöde Engel,
Die hielten mir zu den Mund.
Und ach, durch blöde Engel
Bin ich so elend jetzund." (I. [illegible])

---

[1] Bei Bartsch-Golther nicht aufgenommen. Von der Hagens „Minnesinger" I. 88, Nr. 14.
[2] v. d. Hagen II. [illegible], Nr. [illegible]

Darum soll das Lied zwischen den Liebenden vermitteln, das Lied soll der Liebesbote werden.

„Ich grüeze mit gesange die süezen,
die ich vermiden niht wil noch enmac",

beginnt Kaiser Heinrich den Codex C:

„Swer nu disiu liet singe vor ir,
der ich sô gar unsenfteclich enbir,
ez sî wip oder man, der habe si gegrüezet von mir!"[1])

Und der Dichter des 19. Jahrhunderts, dessen Werke der Druck in alle Welt hinausträgt, formt denselben Gedanken moderner (I, 34):

„Einst kommt dies Buch in deine Hand,
Du süßes Lieb im fernen Land,
Dann löst sich des Liedes Zauberbann,
Die blassen Buchstaben schauen dich an,
Sie schauen dir flehend ins schöne Aug'
Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch."

Über den Wert der Liebe aber sind sich beide, der mittelalterliche wie der moderne Dichter, vollkommen einig:

„Dur vrouwen clâr, dur edel minne,
von dien zweien kumt sô hôher muot,
waz waere diu werlt, waeren wîp niht sô schoene?"[2])

„Und wäre nicht das bischen Liebe",

gesteht Heine (I, 114),

„So gäb' es nirgends einen Halt".

Bei einigen anderen seiner Gedichte wird man nicht umhin können, einen direkten Einfluß mittelalterlicher Lyriker anzunehmen. Zweifellos mit Recht erk[illegible] Karl Hessel (S. 311) das Lied „Wenn ich bei meiner Liebsten bin" (II, 8) als Nachahmung einer Strophe Kaiser Heinric[illegible][3]

„Mir sint diu rîch unt diu lant undertân.
swenne ich bî der minneclichen bin
Unt swenne ich gescheide von dan,
sô ist mir al mîn gewalt unt mîn richtuom dahin."

Georg Richter stellt in seinen „Beiträgen zum Kloster der Minne" ferner die Behauptung auf, daß das Gedicht „Wenn

[1]) v. d. Hagen I, 1.
[2]) v. d. Hagen II, 281, Nr. 3.
[3]) v. d. Hagen I, 1, Strophe 4.

ich in deine Augen seh'" (I, 67) die Bearbeitung einiger Zeilen von dem umfänglichen mittelhochdeutschen „Mayen krantz" sei,[1]) und mag es auch anders schließen, mögen die Übereinstimmungen ein etwas äußerliches Gepräge tragen, sie sind in der Tat zu eklatant, als daß man über sie hinwegsehen dürfte. Wo Heine sein Vorbild kennen gelernt haben könnte, weiß ich freilich nicht zu sagen, ich habe es weder in Zeitschriften noch in Sammlungen, wie etwa den „Altteutschen Volks- und Meisterliedern" von Görres, gefunden. Im Notfalle wird man aber, da jenes Gedicht erst 1822 entstanden ist, als Quelle immer auf die Universitätsvorlesungen hinweisen können.

Leichter zu beantworten ist die Frage nach dem Woher bei dem Liede Kaiser Heinrichs. Schon Hessel (S. 311) meint, daß es dem Dichter durch das „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst" bekannt geworden sei, wo (S. 58) gerade diejenigen vier Zeilen, die er nachgebildet hat, isoliert herausgehoben werden. Und da diese zudem in einem Aufsatze Caroves stehen, der nachweislich mehrere Lieder des „Lyrischen Intermezzos" angeregt hat, so konnte die Richtigkeit von Hessels Hypothese nur solange bezweifelt werden, als eine andere, mit ihr unvereinbare Behauptung desselben Autors eine gewisse Berechtigung hatte: die Deutung des Sonettes „An H. S." auf eben jenes Taschenbuch. Denn auch Hessel (S. 338) hielt als Adressaten an Heinrich Straube, dem Jugendgeliebten Annettens von Droste-Hülshoff, fest, und Heine ist dem Freunde erst in Göttingen, Ende 1820, begegnet. Er hätte somit das Taschenbuch gleichfalls erst in der Göttinger Zeit gelesen haben können; das Gedicht „Wenn ich bei meiner Liebsten bin" ist jedoch, wie Friedrich Steinmann in seinen „Denkwürdigkeiten" (S. 56) bezeugt, schon während des Aufenthaltes in Bonn entstanden. Seit nun aber jene Deutung Hessels 1901 durch die Veröffentlichung einer bisher unbekannten Heineschen Originalhandschrift,[2]) die über dem Sonett den Vermerk trägt „An Straube, nachdem ich die Wünschel-

[1]) Richters Dissertation ist zu Berlin 1895 erschienen (S. 55, These 3): Das Gedicht „Von dem mayen krantz" steht im Liederbuch der Clara Hätzlerin, hrsg. von Haltaus, Quedlinburg und Leipzig, 1840, S. 236, Zeile 188f.

[2]) Durch Karpeles in der „Deutschen Dichtung" XXIX (Berlin 1901), 30.

rute durchblättert" endgültig hinfällig geworden ist, hat seine erste Hypothese geradezu Gewißheit erhalten. Und wenn Walter Fischer (S. 82) noch 1905 vorzieht, Heines Bekanntschaft mit dem Liede Kaiser Heinrichs aus den Tieckschen Minneliedern zu erklären, so geschieht dies nur deswegen, weil er um jene Mitteilungen von Karpeles überhaupt nicht gewußt hat.

Glaube ich doch, noch zwei andere Jugenderzeugnisse des Dichters, die ebenfalls vor der Göttinger Zeit verfaßt worden sind, „Sohn der Torheit, träume immer" (II, 159) und seine „Minneklage" (II, 4), auf das Taschenbuch zurückführen zu müssen. Letztere scheint mir sogar in einigen Strophen eine direkte Nachbildung von Caroves Gedicht „Meine Kindheit" (S. 333) zu sein:

Carove: „Als ich noch ein Kindlein war,
Hatt' ich viele Freude,
War ohn' Sorgen immerdar,
Lebte in die Weite."

Heine: „Einst ein lachend muntrer Knabe
Spielt' ich manches schöne Spiel,
Freute mich der Lebensgabe,
Wußte nie von Schmerzgefühl."

Carove: „Blümlein lachten still mich an
Mit verliebten Blicken,
Sah im frommen Kindeswahn
Sie mir freundlich nicken."

Heine: „Denn die Welt war nur ein Garten,
Wo viel bunte Blumen blüh'n,
Wo mein Tagwerk Blumenwarten,
Rosen, Veilchen und Jasmin."

Carove: „Aber nun ich größer bin,
Ist die Lust verschwunden,
Matt und krank ist Herz und Sinn,
Kann nicht mehr gesunden."

Heine: „Bin ein bleicher Mann geworden,
Seit mein Auge sie geseh'n,
Heimlich weh ist mir geworden,
Wundersam ist mir gescheh'n."

Carove: „Blümlein jetzt verwelket,
Vöglein zog von dannen,

Sternlein immer weiter gehn,
Engleins Träum' zerrannen."

Heine: „Tief im Herzen hegt' ich lange
Englein stiller Friedensruh,
Diese flohen zitternd, bange
Ihrer Sternenheimat zu."

Das andere Heinesche Gedicht weist deutlich auf die Einleitung im Taschenbuche, auf Grootes „Bilder der Zeiten", zurück. Hier herrscht dieselbe elegische Stimmung wie dort, derselbe Ton, genau der gleiche Kontrast zwischen kläglicher Gegenwart und herrlichem Mittelalter. „Wir waren erwacht aus lieblichen Träumen glücklicher Vergangenheit", beginnt Groote seine Abhandlung, und Heine spottet (II, 159):

„Sohn der Torheit! Träume immer,
Wenn dir's Herz im Busen schwillt;
Doch im Leben suche nimmer
Deines Traumes Ebenbild!"

Auch Groote läßt die Zeitalter an sich vorüberziehen und schildert die Eindrücke, die er dabei gewonnen hat: „Wir schauderten zurück, da wir die eigene Erbärmlichkeit wahrnahmen und es kläglich empfanden, daß wir höchst matt und willenlos durch das Leben hinzogen" (S. 10). „Wir sahen noch einmal zu den köstlichen Zeiten unserer Väter hinüber und sahen, wie in ihrem Gemüte nicht die wilde Gewalt des Frevels und Übermutes, sondern überall nur die begeisterte Kraft des Glaubens und tief empfundener Sittlichkeit und Rechtlichkeit wirkte" (S. 10). „Die alten Burgen lugten wie graugewordene Wärterinnen unserer frohen Kindheit herüber, züchtige Jungfrauen standen in prächtigen Samtgewanden und mit goldenen Ketten umgürtet, Minnegesänge und Rittergeschichten wogten uns entgegen." (S. 8.) „Das sahen wir und staunten und blickten dann wieder weinend in unsere Zeiten hin." (S. 11.) Zwischen solchen Sätzen und dem Heineschen Gedichte empfinde ich eine so auffallende innere Ähnlichkeit, daß ich an dessen Anregung durch Groote nicht zweifeln möchte. Ich gelange daher auf Grund der beiden letzten Übereinstimmungen zu dem gleichen Resultat ... der Dichter das „Taschenbuch für Freunde altdeutscher ... und Kunst" schon 1819, in Düsseldorf oder bald

Ankunft in Bonn, gelesen haben muß. Es ist dies ja auch deswegen am wahrscheinlichsten, weil es am Rhein, zu Köln, herausgegeben wurde. Andererseits aber bleibt jetzt noch die Frage bestehen, ob eine für 1819 anzusetzende Lektüre mit den übrigen Anregungen vereinbar ist, die nach Hessel (S. 311) von dem Taschenbuche ausgegangen sein sollen. Es handelt sich da um die Gedichte Nr. 9, 10, 11, 22, 33, 42, 43 des „Lyrischen Intermezzos" und um Nr. 13 des „Neuen Frühlings". Eine Ableitung des letzteren aus dem Taschenbuche ist jedoch schon des späten Entstehungsjahres 1830 wegen entschieden zurückzuweisen, und bei Nr. 22 und 33 des „Intermezzos" erscheint mir Hessels Hypothese allzu äußerlich begründet. Viel mehr innere Wahrscheinlichkeit hat trotz Ochsenbeins (S. 153) nichtssagendem Einspruch eine Zurückführung des Liedes vom Fichtenbaum und der Palme (Nr. 33) auf Byrons „The wild gazelle" in den „Hebrew Melodies" für sich, wie sie Felix Melchior in seinem Buche „H. Heines Verhältnis zu Lord Byron"[1]) vorschlägt, und bei Nr. 22 „Und wüßten's die Blumen, die kleinen", das in der dritten Strophe fortfährt „Und wüßten sie mein Wehe, die goldenen Sternelein", um endlich zu schließen „Die alle können's nicht wissen", möchte ich statt auf das Taschenbuch lieber auf eine Strophe von Wilhelm Müllers „Der Neugierige" hinweisen:

„Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir nicht sagen,
Was ich erführ' so gern."

Nur die übrig bleibenden fünf Gedichte, welche sich außer dem Domliede sämtlich auf ein Wunder- und Märchenland beziehen und alle 1822 entstanden sind, scheinen mir durch das Taschenbuch angeregt zu sein. Dabei erkläre ich mir dessen doppelten Einfluß folgendermaßen: Nach der ersten ins Jahr 1819 fallenden Lektüre, welcher die drei anfangs behandelten Gedichte ihren Ursprung verdanken, sah sich Heine in Nr. 6 der „Wünschelrute" bei der Besprechung des später von ihm selbst besungenen Kölner Dombildes ausdrücklich auf das

---

[1]) Berlin 1903, erschienen [illegible] rhistorischen Forschungen". (S. 88.)

Taschenbuch zurückverwiesen, und außerdem erschien 1822 zu Frankfurt eine neue Auflage desselben[1]) mit ganz gleichem Inhalte und dem nur wenig veränderten Titel „Altdeutsche Zeit und Kunst". Infolge dieser Beweggründe oder wenigstens eines von beiden mag Heine es noch einmal in die Hand bekommen und daraufhin jene fünf Lieder des „Lyrischen Intermezzos" gedichtet haben.

Dieselbe Tendenz auf Erweckung altdeutscher Kunst wie das Taschenbuch zeigt auch die andere mehrfach erwähnte Zeitschrift der Romantik, die „Wünschelrute", welche 1818 durch Heinrich Straube und J. P. v. Hornthal zu Göttingen herausgegeben wurde. Auch sie bringt alte Volkslieder, Legenden, Märchen und Sagen, besingt Barbarossa und Konradin und bespricht die altdeutschen Malerschulen in einer Reihe liebevoller Aufsätze. Vor allem jedoch teilt in ihr Benecke, was für uns hier das Wichtigste ist, „Lose Blätter zu der Sammlung von Minnesingern gehörig" mit, und unter diesen findet sich (S. 218) ein Kreuzzugslied Hartmanns von Aue, das zu den „Minnesängern" der „Jungen Leiden" (I, 47) in einer gewissen Beziehung steht. Hier wie dort wird nämlich das Eitle und Törichte der Minnesängerliebe geschildert, wenn auch Hartmann diese anders wie Heine, als Typus der irdischen Liebe überhaupt auffaßt:

„Ir minnesinger, iu muoz ofte misselingen,
daz iu den schaden tuot daz ist der wân.
ich wil mich rüemen, ich mac wol von minne singen,
sît mich diu minne hât unt ich si hân.
daz ich dâ wil, seht daz wil alse gerne haben mich.
sô müezt abe ir verliesen sunder wîlen wânes vil,
ir ringent umbe liep, daz iuwer niht enwil."[2])

Und Heine bringt einen ganz ähnlichen Kontrast, indem er den vergeblich Liebenden zwar nicht seine eigene Person, da er sich ja selbst zu ihnen bekennt, aber „andere Leute" gegenüberstellt:

„Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund,
Doch wir Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswund'."

---

[1]) Nicht ein neuer Band, wie Hessel (S. 338) angibt.
[2]) Bartsch-Golther S. 89.

Ende 1820 muß der Dichter auf Grund des Sonettes „An H. S.", das am 17. Dez. d. J. verfaßt wurde,[1]) die „Wünschelrute" gelesen haben, in der Zeit von 1819—21 sind die „Minnesänger" entstanden. Alle nötigen Bedingungen für ihre Anregung durch Hartmann von Aue sind also gegeben, zumal ich Heines eingehende Lektüre jener Zeitschrift auch noch durch andere Untersuchungen erweisen zu können glaube.

So geht vermutlich die eigenartige Zusammenstellung des Nibelungenliedes mit dem Kölner Dombilde Stephan Lochners, die sich in der „Romantischen Schule" (V, 316) findet, bis auf die „Wünschelrute" zurück. Schon hier heißt es in Nr. 26: „Das Dombild steht vor uns wie ein Epos in der bildenden Kunst; es ist, als habe das ganze Volk es gemalt. Dabei ist doch auffallend, wie sehr die noch immer unentschiedenen Streitigkeiten über Urheber und Alter des Bildes mit jenen über beides bei den Nibelungen Ähnlichkeit haben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch hier beides beständig dunkel bleiben wird." „Wer hat dieses Lied verfaßt?" fragt Heine von den Nibelungen. „Wie hieß der Baumeister, der den Kölner Dom erdacht? Wer hat dort das Altarbild gemalt, worauf die schöne Gottesmutter und die heiligen drei Könige so erquicklich abkonterfeit sind? Die Menschen vergessen nur zu leicht die Namen ihrer Wohltäter." In der „Wünschelrute" (S. 95) wird ferner die „Sängerfahrt" beifällig rezensiert, jene romantische Neujahrsgabe, die der Dichter später mit ihr selbst zusammen genannt hat (V, 352); dort werden auch Arnims „Kronenwächter" und die „Altteutschen Volks- und Meisterlieder" von Görres freudig willkommen geheißen. Unter dem Pseudonym Hans auf der Wallfahrt veröffentlicht wahrscheinlich Kreuser daselbst ein Gedicht „Des Knaben Meerfahrt" (S. 189) mit allerlei romantischen Spielereien, die nicht lange darnach in derselben Weise und nur präziser gefaßt im „Lyrischen Intermezzo" wiederkehren:

„Der Knab' erschauet ein Ufer,
Da sieht er eine Rose so rot,

[1]) Elster in der „Deutschen Rundschau" CXXVI (1906), 208.

Ist nicht eine rote Rose,
Ist ein Mägdlein mit Wänglein so rot.
Da treibt er sein Schifflein näher,
Da sieht er ein Veilchen so blau,
Ist nicht ein blaues Veilchen,
Ist ein Mägdlein mit Äuglein so blau.
Und treibet das Schifflein näher,
Da sieht er eine Lilie so weiß,
Ist nicht eine weiße Lilie,
Ist ein Mägdlein mit Händlein so weiß."

„Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein,"

heißt es im „Lyrischen Intermezzo" (I, 77),

„Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt."

Endlich möchte ich nicht verfehlen, auf eine Abhandlung „Über die Einführung des Chores auf unserer Bühne" hinzuweisen, die derselbe Kreuser mit einem Ungenannten zusammen in jener Göttinger Zeitschrift erscheinen ließ. Heine war damals, als er die „Wünschelrute" studierte, gerade mit seinem „Almansor" beschäftigt, und er hat denselben sogar im Straubeschen Freundeskreise wiederholt vorgelesen. Es ist daher nur wahrscheinlich, daß er von den dramatischen Theorien dieser Gesellschaft nicht unbeeinflußt blieb, zumal sein Chor fast aussieht, als wäre er direkt nach den theoretischen Erörterungen in der „Wünschelrute" gearbeitet. Kreuser, den er in den „Berliner Briefen" (VII, 591) selbst als bekannte Persönlichkeit voraussetzt, und dessen Mitarbeiter suchen für eine erneute Einführung des Chores auf der deutschen Bühne Stimmung zu machen. Dieser muß ihrer Ansicht nach nur gewisse Bedingungen erfüllen; er darf nicht an der Handlung des Stückes selbst teilnehmen, muß aber zu dessen Inhalte in innerer Beziehung stehen. Er soll eine „Darstellung des Ideals jener idealen Welt", die auf der Bühne vorgeführt wird, eine „Poesie der Poesie" sein. Im Heineschen Chore finden wir eine solche Apotheose des Islam, der im „Almansor" die ideale Welt ist, in der Tat, und Liebe und [illegible]ensfreiheit, welche über dem Ganzen als sittliche Mächte [illegible], erscheinen dort noch gesteigert als Vaterlandsliebe

und Freiheit überhaupt. Die langweilige Geschichtsvorlesung aber, die man zu hören bekommt, entspricht nur der Überzeugung jener beiden Schriftsteller, daß der „ewige epische Hintergrund der Geschichte“ ganz besonders geeignet für den Chor im Drama sei. „Möchte bald ein Dichter das lebendig den Sinnen und Gemütern zuführen, was ich hier trocken anzugeben versucht habe“, konnte Heine 1820 im November bzw. Dezember am Schlusse der drei Abhandlungen (S. 36) lesen; unmittelbar darauf muß der Chor dem „Almansor“ eingefügt worden sein. Sollte sich ihn der Student nicht auch so gedacht haben, wie ihn die Autoren in der „Wünschelrute“ (S. 19) fordern, nämlich nur als Pausenfüllung und mit Musik versehen? Der episch-lyrische und völlig undramatische Gehalt würde dann, wenn nicht gerechtfertigt, so doch wenigstens verständlich werden.

Knüpft man aber jetzt all' die losen Fäden, die Heines Werke mit der Göttinger Zeitschrift verbinden, zusammen, so bekommt wohl auch jenes Band, das von Hartmanns Kreuzzugsliede zu den „Minnesängern“ hinüberführt, mehr Sicherheit und festeren Halt. Eine nicht unauffällige Ähnlichkeit findet sich übrigens noch zwischen einem anderen in der „Wünschelrute“ (S. 217) mitgeteilten Minneliede, das Friedrich von Leiningen[1]) zugehört, und dem innigsten Gedichte in Heines erster Sammlung, „Schöne Wiege meiner Leiden“; denn in beiden handelt es sich um den Abschied des Europa verlassenden Dichters von der Geliebten, und die Übereinstimmungen erstrecken sich sonderbarerweise bis auf wörtliche Anklänge „Herzenskönigin“ und „mîns herzen küniginne“. Da jedoch das an Amalie gerichtete Gedicht inneren Gründen entsprungen, zudem augenscheinlich durch Byrons „Farewell“ beeinflußt (II, 232) und vor allem schon 1819 entstanden ist, kann hier von einer Anregung durch die „Wünschelrute“ nicht die Rede sein. Daß aber Leiningens Lied Heinen etwa in der reichhaltigen Tieckschen Sammlung (S. 21) aufgefallen sein sollte, wäre doch auch nur äußerst wenig wahrscheinlich.

Im Januar 1824 hatte der Dichter, wie Goedeke wohl

---

[1]) Bartsch-Golther S. 175.

auf Erkundigungen in Göttingen fußend angibt,[1]) aus der dortigen Bibliothek die berühmteste der romantischen Zeitschriften entliehen, die „Trösteinsamkeit“. Und im „Freien Dichtergarten“ veröffentlicht daselbst (Nr. 2) Arnim unter dem Titel „Zeit“ die Bearbeitung eines mittelhochdeutschen Liedes vom sogen. Wilden Alexander, ohne allerdings seine Vorlage mit einem Worte anzudeuten. Das Gedicht des Minnesängers[2]) selbst ist eine höchst liebliche und freundliche Erinnerung an seine Kinderjahre, da er die Zeit noch mit Spiel und Tanz, mit Blumenpflücken und Beerenlesen in der Gesellschaft seiner Kameraden sorglos vertrödelte. „Hie bevor dô wir kint wâren“, beginnt es und schließt in der zweiten Strophe mit der ernsten Betrachtung: „Alsus gât diu zît von hin“. Bei Arnim finden wir das Grundthema und den gleichen Anfang wieder, aber im einzelnen sind hier — keineswegs zum Vorteil des Gedichtes — mancherlei Veränderungen vorgenommen; besonders wird von ihm jener Strophenschluß „Also geht auch die Zeit von hinnen“ mehrmals refrainartig wiederholt. In demselben Jahre 1824 nun, da Heine die „Trösteinsamkeit“ las, hat er an seine Schwester Charlotte das später in die „Heimkehr“ (I, 113) aufgenommene Lied „Mein Kind, wir waren Kinder“ gerichtet, und ich möchte nicht daran zweifeln, daß die Anregung dazu von dem Gedichte Arnims ausgegangen ist. Ebenso lieblich wie der alte Minnesänger schildert er wieder das mutwillige kindliche Treiben, aber in durchaus eigener Weise; denn an die Stelle des Waldes und der Wiesen ist jetzt der Hof des Düsseldorfer Vaterhauses getreten. Nur in seiner Schlußstrophe klingt breiter ausgeführt der ernste Arnimsche Refrain noch einmal hervor:

„Vorbei sind die Kinderspiele,
Und alles rollt vorbei,
Das Geld und die Welt und die Zeiten
Und Glaube und Liebe und Treu'.“

Von dem mittelhochdeutschen Urbilde seines Gedichtes wußte Heine natürlich nichts, haben doch selbst die modernen wissenschaftlichen Mitarbeiter an Houbens „Repertorium“ und auch

---

[1]) Goedekes Grundriß 1. Aufl. III, 449, 2. Aufl. VIII, 535.
[2]) Bartsch-Golther S. 291.

Pfaff in seiner Neuausgabe der „Trösteinsamkeit“ die im Mittelalter sprudelnde Quelle von Arnims „Zeit“ nicht beachtet.[1])

Obwohl meine letzte Hypothese kaum noch einer weiteren Stütze bedarf, will ich nicht verfehlen, auf eine zweite bedeutsame Anregung hinzuweisen, die ebenfalls von der Einsiedlerzeitung ausgegangen ist. In der 34. Nummer veröffentlicht daselbst Christian Schlosser, ein Neffe von Goethes Schwager, ein „Sehnsucht“ betiteltes Gedicht in einer reimlosen Versart, die man als freie Rhythmen bezeichnen muß: Der weiblich gedachte Mond folgt in Sehnsucht tagtäglich der männlich personifizierten Sonne, dem Inniggeliebten, auf seiner Bahn. Mit Inbrunst sieht er ihr nach und hängt an ihren Blicken, aber die Sonne flieht weiter und rastet nicht. Darum erfüllt Wehmut des Mondes Herz, er wird immer bleicher vor Gram, und nur die Kinderblicke der Sterne und ihr heiteres Spiel können ihn noch einmal vorübergehend sein Leid vergessen machen. Ganz den gleichen Inhalt hat bekanntlich eines der schönsten von Heines „Nordseebildern“, sein „Sonnenuntergang“ (I, 164). Wie aber dieser viel schwungvoller in Rhythmus und Sprache und besonders in seiner Naturschilderung ungleich glänzender ist, so hat Heine auch den ungeschickten, der Phantasie widerstrebenden Artikel beseitigt, indem er für die Sonne Sol oder den Sonnengott und für den Mond die Luna einsetzt:

„Die weiche Luna! Weiblich gesinnt,
Liebt sie noch immer den schönen Gemahl.
Gegen Abend zitternd und bleich
Lauscht sie hervor aus dem leichten Gewölk
Und schaut nach dem Scheidenden schmerzlich
Und möchte ihm ängstlich rufen: Komm,
Komm, die Kinder verlangen nach dir.
Aber der trotzige Sonnengott,
Bei dem Anblick der Gattin erglüht er
In doppeltem Purpur
Vor Zorn und Schmerz,
Und unerbittlich eilt er hinab
In sein flutenkaltes Witwerbett.“

---

[1]) Houben: „Bibliographisches Repertorium“ I, Zeitschriften der Romantik, Berlin 1904, S. 101/02. Friedrich Pfaff: „Arnims Trösteinsamkeit“, Freiburg i. B. und Tübingen 1884.

1824 hat Heine die „Trösteinsamkeit“ gelesen, 1825 ist sein „Sonnenuntergang“ und der ganze erste Zyklus der „Nordseebilder“ entstanden. Man hat oft gefragt, woher er seine freien Rhythmen genommen habe; hier ist ein nicht abzuweisendes Muster. Hier finden sich auch schon Wortkombinationen, die an seine Neubildungen erinnern, wie „helljauchzend“ oder „Flammenschleier“, und zahlreiche Alliterationen: „Treibt ihn die Liebe doch tagtäglich auf der blinkenden Bahn“, oder „Spielen ihm leise Lust in die Seele, lindern ein Weilchen“ usw. Daß Sonne und Mond schon in der Antike als Liebende oder gar als Ehegatten gefaßt worden seien, wie Elster in seiner Sonderausgabe des „Buches der Lieder“ (S. 72) berichtet, ist mir nicht bekannt; auch in den archäologischen Enzyklopädien von Roscher und Pauly habe ich nichts finden können, was zu einer derartigen Annahme berechtigte. Ich weiß nur, daß sie als Bruder und Schwester erscheinen und in der Kunst allenfalls auch hermaphroditisch dargestellt werden. Aber selbst, wenn ein solcher alter Lichtmythus wirklich existieren und Heine ihn gekannt haben sollte, selbst dann möchte ich an der unmittelbaren Anregung seines „Sonnenuntergangs“ durch die „Trösteinsamkeit“ nicht zweifeln.

Nun kehren wir wieder zu dem Minnesange zurück, von dem wir ausgegangen sind; denn es kam bei unseren Exkursionen hauptsächlich darauf an, zu zeigen, wie der Dichter in den zahlreichen romantischen Zeitschriften, die ihm mancherlei an die Hand gegeben haben, hier und da auch auf mittelhochdeutsche Gedichte gestoßen ist. Im übrigen wird er die Minnesänger besonders durch die Tiecksche Sammlung kennen gelernt haben, die damals das beliebteste Handbuch für solche Zwecke war; A. W. Schlegel z. B. zitiert nach ihr in seinen Berliner Vorlesungen. Benecke hatte 1810 in dem ersten Teile seiner „Beiträge zur Kenntnis der altdeutschen Sprache und Literatur“ gleichfalls eine ganze Anzahl mittelhochdeutscher Lyriker veröffentlicht, und unter diesen mögen Heinen vor allem die sehr zahlreich vertretenen Lieder Neidhards von Reuental aufgefallen sein. Walter von der Vogelweide dagegen, den er in seiner Schrift über Börne als „größten deutschen Lyriker“ preist (VII, 104), ist ihm wohl durch Uhlands 1822

erschienene Studie nahe gebracht worden (V, 339 f.). Neben Walter ist Heinrich von Meißen der einzige Minnesänger, der sonst noch (III, 364) in seinen Werken erwähnt wird. Daß die „Romantische Schule“ (V, 302) an einen historischen Ofterdingen glaubt, kann dem Verfasser nicht übel genommen werden; denn selbst Jakob Grimm und Karl Lachmann haben anfangs an der Existenz eines solchen Dichters nicht gezweifelt. A. W. Schlegel hat ihn 1812 sogar als „unseren Homer“, als den Schöpfer des Nibelungenliedes gefeiert,[1]) und erst 1836 ist die mythische Persönlichkeit durch Lachmanns Schrift „Zu den Nibelungen und zur Klage“ endgültig in das Reich der Sage verbannt worden.

1831 war Heines Interesse für den Minnesang noch stark genug, daß er sich in Paris, bald nach seiner Ankunft, auf der Bibliothèque Royale die Liederhandschrift C vorlegen ließ (VII, 104). Daher konnte er später aus eigener Anschauung berichten, daß das Lied vom Wartburgkriege in eben dieser Manessischen Sammlung mit enthalten sei (V, 303). Andere Früchte hat die Besichtigung jedoch nicht mehr getragen, und schon die „Romantische Schule“ (V, 219) geht über den Minnesang rasch und ohne jede Würdigung hinweg.

Seit dem Anfange der zwanziger Jahre war aber ein weiterer wichtiger Faktor mittelalterlicher Dichtung in Heines Interessenkreis getreten: das Nibelungenlied. Die Romantik hatte diesem größten deutschen Epos zu allgemeiner Anerkennung verholfen und es in den Mittelpunkt der germanistischen Bestrebungen gerückt. Nach der mangelhaften Edition C. H. Müllers von 1782 veranstaltete Friedrich Heinrich v. d. Hagen 1805 eine Gesamtausgabe, die 1820 zu Breslau in dritter Auflage erschien, und Zeune gab während der Befreiungskämpfe den ins Feld eilenden Freiwilligen ein Handbüchlein des Nibelungenliedes als treuen Begleiter der Vorzeit mit.

Als Heine 1819 die Universität bezog, hatte sich mit Lachmanns „Untersuchungen zur Geschichte der Nibelunge nôt“ (1816) eben eine neue Perspektive für die Betrachtung des Gedichtes eröffnet. Wir sollten nicht nur eine deutsche Ilias be-

[1]) Im „Deutschen Museum“ seines Bruders Friedrich, II, Wien 1812, 19 ff.

sitzen, sondern dieselbe Theorie, welche Friedrich August Wolf für das homerische Epos aufgestellt hatte, sollte auch für unser großes Nationalgedicht Gültigkeit haben. Das mußte die Gemüter allenthalben beschäftigen! Im Heineschen Freundeskreise macht sich daher ein ungewöhnlicher Eifer für das Nibelungenlied geltend: Jean Baptiste Rousseau dichtete eine begeisterte Apologie desselben,[1] „voll wahrer poetischer Schönheiten und ergreifender Stellen", wie der junge Student Friedrich Steinmann gegenüber rühmt (29. Okt. 1820), und einer seiner Göttinger Bekannten, Christian Friedrich Eichhorn, ließ ein Trauerspiel „Chriemhildens Rache" erscheinen.[2] Rührt auch der Prosaaufsatz „Das Nibelungenlied", den Steinmann (S. 58) fälschlich als Heines Eigentum veröffentlichte, nicht von diesem her, er liebte und bewunderte das große Gedicht nicht weniger als seine Kameraden. „Ich ergreife das neben mir liegende Nibelungenlied und halte es als Schild dem Jenäischen Don Quixote entgegen", schreibt er von Göttingen aus an Christiani (7. März 1824), und in den „Briefen über Polen" wird es neben dem Kölner Dome als das erhabenste Kunstdenkmal des germanischen Mittelalters gepriesen (VII, 217). An ihm machte er seine Studien über das Wesen des Epos (III, 118), in ihm lernte er den epischen Brauch des Voraussagens der Katastrophe und das „subjektive Aufblitzen" durch die Objektivität hindurch kennen (VII, 154).

Im Sommersemester 1820 hörte Heine bei A. W. Schlegel eine historisch-kritische Erklärung des Nibelungenliedes, und während seines Aufenthaltes in Berlin hat er wohl auch Zeunes Nibelungenvorträge besucht. Bernhard Hundeshagen mag ihm den sogenannten Rheinischen Codex, die einzige auf uns gekommene Bilderhandschrift, gezeigt haben, die sich damals in dessen Besitz befand;[3] denn „wenn Hundeshagen nächsten Sommer über Nibelungen lesen wird," schreibt der Student 1820 aus Göttingen (29. Okt.), „so möchte mich dieses wahrscheinlich nach Bonn zurückziehen". Die Hauptanregung ging

---

[1] In Strodtmanns Heine-Biographie abgedruckt I, 360 ff.
[2] Strodtmann in den „Neuen Monatsheften" S. 323.
[3] Jetzt in Berlin auf der Kgl. Bibliothek.

auch auf diesem Gebiete von A. W. Schlegel aus (II, 62). An der Hand seiner Vorlesungen von 1803/04 und seiner Schriften werden wir uns den Inhalt des Bonner Kollegs einigermaßen rekonstruieren können.

1812 hatte Schlegel im „Deutschen Museum" seines Bruders Friedrich drei Aufsätze „Aus einer noch ungedruckten historischen Untersuchung über das Lied der Nibelungen" veröffentlicht und darin besonders seine Entstehungszeit in wissenschaftlich unanfechtbarer Weise festgelegt. Die ebendort aufgestellte, aber verfehlte Hypothese, daß Heinrich von Ofterdingen der Nibelungendichter sei, scheint er in Bonn nicht mehr vorgetragen zu haben;[1] wenigstens erklärt Heine, wie ich schon erwähnte, später (V, 316) den Namen des Dichters für unbekannt. Endlich brachten die „Heidelberger Jahrbücher" 1815 in ihrem zweiten Bande eine Rezension der Grimmschen „Altdeutschen Wälder" von Schlegel, die noch manche wertvolle Bemerkung in bezug auf die Nibelungensage enthält; auch hier zeigt er sich bis in die Einzelforschungen hinein gründlich unterrichtet und den Brüdern Grimm noch überlegen. Plante er doch, wie er im „Deutschen Museum" ausdrücklich ankündigt und in den „Jahrbüchern" von neuem betont,[2] eine historisch-kritische Ausgabe des ganzen Gedichtes, zu der es dann freilich nicht gekommen ist.

Das Nibelungenlied nimmt in Heines Beziehungen zum Mittelalter eine besondere Stellung insofern ein, als seine Anerkennung und Bewunderung für dasselbe auch später geblieben ist, in den Jahren des Abfalls. Noch 1849, bei Gelegenheit des ungarischen Aufstandes, der sich etwa in denselben Gegenden abspielte, in denen die Nibelungen umgekommen sein sollen, klirrt ihm das „eisernwilde Kämpenlied" in den Ohren (I, 427). Und aus der überschlagenden Hebung in der vierten Zeile der hier von ihm gewählten Strophenform kann man wohl auf eine beabsichtigte Nachahmung des Charakters der Nibelungenstrophe schließen:

---

[1]) Die poetische Verherrlichung Ofterdingens als Nibelungendichter in der vorher besprochenen Apologie J. B. Rousseaus, Str. 4, kann kaum als Beweis für die gegenteilige Ansicht geltend gemacht werden.

[2]) Deutsches Museum II, Heft 9, und Heidelberger Jahrbücher 1815, II, 747.

„Es ist dasselbe Heldenlos,
Es sind dieselben alten Mären,
Die Namen sind verändert bloß,
Doch sinds dieselben „Helden lobebaeren."

Dem Nibelungenlied allein unter allen mittelalterlichen Dichtungen widmet auch die „Romantische Schule" einen besonderen kleinen Abschnitt (V, 315 f.). Und mag über dasselbe schon unendlich viel geschrieben worden sein, eine in so wuchtigem Lapidarstil abgefaßte und doch treffende Charakteristik seiner Riesenleidenschaften wie Heine hat wohl noch niemand gegeben. Man muß diese Sätze zusammenhalten mit jener anderen glänzenden Schilderung am Schlusse der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (IV, 294), wo ebenfalls altgermanische Wildheit und Kampfeslust gemalt werden. Beide Male ist es, als ob sich der Dichter, in dessen Adern jüdisches Blut fließt, etwas von dem wilden Kriegertume der alten Deutschen geliehen hätte, um dann — für Augenblicke selbst ein germanischer Riese — den „kleinen artigen Französchen" seine vernichtenden Geistesblitze zuzuschleudern. Sie können sich ja keinen Begriff machen von unseren Sagengestalten, von der grausigen Scheußlichkeit deutscher Gespenster (V, 234) und Hexen (IV, 175), von der Riesenhaftigkeit altnordischer Recken (IV, 294, 595) oder gar von dem Trotz und dem Hasse eines Hagen, einer Kriemhild! Darum muß man ihnen die Personen des Nibelungenliedes schildern groß und stark, wie die höchsten Dome Europas, die sich auf einer Riesenebene versammeln, in Streit geraten und sich mit den steinernen Turmarmen gegenseitig die Häupter einschlagen.

Erheblich matter ist alles, was Heine sonst noch über das Nibelungenlied gesagt hat; oftmals muß es zu den wunderlichsten Vergleichen herhalten. War die Zusammenstellung mit den homerischen Epen (V, 315, VII, 154, 217) allgemein beliebt, so vergleicht er wohl im Hinblick auf Grillparzers Trilogie den Nibelungenhort mit dem goldenen Vließ (IV, 608). In beiden sieht er das Glück, nach dem der germanische bzw. der griechische Held trachtet, doch die Katastrophe erfolgt ihm, wie er ausdrücklich betont, in beiden Fällen nicht etwa deswegen, weil das Streben nach dem Glück an sich verderb-

lich oder frevelhaft wäre, sondern nur darum, weil die Helden so verblendet waren, das Gold für das höchste Glück zu halten (VII, 445 f.): „Au fond, ils avaient toujours raison. L'homme doit chercher à acquérir le bonheur sur cette terre, le doux bonheur et non la croix!" Das Nibelungenlied wird also hier leise mit Saint-Simonistischen Gedanken in Verbindung gebracht. Noch sonderbarer und geradezu komisch muß es uns aber anmuten, wenn sich dann Heine während des Konfliktes mit den Hamburger Verwandten, seinen verräterischen „Magen und Sippen", selber mit Siegfried vergleicht.[1]) Die schlanke Gazelle der asiatischen Steppe hat mit dem Ur der altdeutschen Wälder ebensoviel gemein, wie er mit dem Recken aus Niederland! Besser mochte es angehen, das noch unentwickelte, aber kraftbergende Deutschland der vierziger Jahre mit dem heranwachsenden Helden in Parallele zu setzen (II, 168); denn als die französischen Nachbarskinder 1870 mit dem „täppischen Rieselein" zu hadern begannen, da hat es ihnen, wie Heine dreißig Jahre vorher prophezeite, in der Tat Rücken und Köpfe wund geschlagen.

Mit der Person Siegfrieds und mit der ganzen Nibelungensage war der Dichter seit seinen Universitätsjahren auch durch die Edda vertraut. Auf den nordischen Sigurd deutet er hin, wenn er von dem Nibelungenhelden spricht (IV, 272), der plötzlich, als ein Tropfen Blut des erschlagenen Drachens seine Lippen benetzte, die Sprache der Vögel verstand, und im „Atta Troll" (II, 532 ff.) hat er dieses eddische Motiv noch einmal parodierend benützt: er selber wird in der Hütte der Uraka aller Vogelsprachen kundig, nachdem er das Herz eines Diebes aus dem Hexenkessel gefischt und verzehrt hat.

Einzelgesänge der Edda waren ja seit Gräters Bemühungen wiederholt in deutscher Übersetzung erschienen. 1812 gab Friedrich Rühs die ganze Snorra-Edda in deutscher Sprache heraus, 1815 folgte ein Teil der Sämundar-Edda in der Übertragung der Gebrüder Grimm. Und schon an dem 1822 entstandenen Heineschen Gedichte „Götterdämmerung" (I, 135 f.) läßt sich eine nähere Kenntnis der Völuspa verfolgen. Aus

[1]) II, 105, 109 und Brief an Varnhagen vom 3. Jan. 1846.

der Edda, wie aus dem Scottschen „Piraten", waren dem Dichter die in den „Nordseebildern" (I, 166) und auch sonst noch (IV, 346) verwendeten Zauber- und Runensprüche bekannt, aus ihr stammen die in seinen Werken zerstreut wiederkehrenden nordischen Götternamen. Bei seiner Vorliebe für den Riesenhammer Thors (IV, 294, V, 243) darf man zudem wohl speziell auf eine gründliche Lektüre der Thrymskvidha schließen, die der ihm persönlich befreundete Chamisso mit möglichster Beibehaltung der Alliteration ins Deutsche übersetzt und 1821 im „Morgenblatt für gebildete Stände" veröffentlicht hatte. Jene später in sein Buch „De l'Allemagne" (IV, 612 f.) aufgenommene Erzählung aus dem zweiten Liede von Helgi Hundingsbana aber, nach der Sigrun in den Grabhügel ihres geliebten Gatten kommt, um noch an der Seite des Toten ruhen zu können, schwebte ihm möglicherweise schon bei der ganzen Grabespoesie seiner Jugendzeit vor:

„Mein süßes Lieb, wenn du im Grab,
Im dunkeln Grab wirst liegen,
Dann will ich steigen zu dir hinab
Und will mich an dich schmiegen." (I, 77).

Endlich rührt vielleicht auch ein bei ihm mehrfach wiederkehrender pessimistischer Gedanke aus der Edda her; denn schon in der „Lokasenna" hören wir aus dem Munde des zänkischen Feststörers:

„Schweige du, Odin, ungerecht teilst du
Unter Kriegern des Kampfes Glück,
Du gabest oft, dem du geben nicht solltest,
Dem Schlechteren Sieg in der Schlacht." [1])

„Die Schlechten siegen, untergehen die Wackeren" (II, 64), schreibt Heine 1820 seinem Freunde Fritz Steinmann ins Stammbuch, und im „Romanzero" bildet das gleiche Motiv das innere Band zwischen den „Walküren" und dem „Schlachtfeld von Hastings". Was dort die allwissenden Kriegsgöttinnen prophezeit haben, das ist hier in Erfüllung gegangen:

„Gefallen ist der bessre Mann,
Es siegte der Bankert, der schlechte."

---

[1]) Ich zitiere nach der Übersetzung von H. Gering, Leipzig, Bibliographisches Institut, S. 34.

Eine kurze Übersicht über die gesamte mittelalterliche Literatur bietet dann Heine in seiner „Romantischen Schule“ (V, 219 ff.). Und wollte man diese Skizze als das Ergebnis seines jahrelangen germanistischen Studiums auffassen, so wäre das Resultat zweifellos ein höchst klägliches; denn sie ist durchaus unbedeutend und unselbständig: das Wesentliche darin geht auf eine 1830 zu Halle erschienene „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter“ von Karl Rosenkranz zurück.

Hatte schon Friedrich Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen über alte und neue Literatur das Allegorische der mittelalterlichen Kunst stark betont, so tut dies Rosenkranz in noch höherem Maße. Er unterscheidet etwas unklar drei große Kunststufen: die symbolische im Anfange der Völker, die plastische zur griechisch-römischen Zeit und seit dem Beginne des Christentums die allegorische, die parabolische Kunst (S. 25 f.). Heine läßt die erste Stufe ganz fort und stellt wieder viel einfacher die seit Friedrich Schlegel oft genannten zwei Richtungen einander gegenüber: die klassische und die romantisch-symbolische. Seine Abhängigkeit von Rosenkranz ist besonders deutlich im zweiten Bande des „Salons“, wo das Wort „symbolisch“ durch „parabolisch“ ersetzt wird (IV, 202). Schon Rosenkranz (S. 25 f.) hebt hervor, daß auch Christus unter dem Gewande der Parabel zu lehren pflegte (V, 224). Das Prinzip der romantischen Kunst findet er (S. 14 f.) in dem „einfachen Selbst, welches die Totalität der Welt als innere Unendlichkeit in sich zu fassen vermag“, nach Heine (V, 224) strebt die Romantik das „Unendliche“ darzustellen. „Wenn im Plastischen“, sagt jener (S. 27), „das Äußere dem Inneren gleich war, so wurde im Romantischen das Äußere dem Inneren zunächst wieder ungleich.“ Heine behält auch diese Charakteristik bei und setzt nur an Stelle des Äußeren und Inneren Form und Idee; die Bezeichnung „plastisch“ hatte er ja schon in der Jugend (VII, 150 f.) verworfen. „Die Behandlung ist klassisch,“ heißt es in der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 202), „wenn die Form des Dargestellten ganz identisch ist mit der Idee des Darzustellenden; die Behandlung ist romantisch, wenn

die Form nicht durch Identität die Idee offenbart, sondern sie parabolisch erraten läßt." Die Beispiele, an denen er dann das Parabolische der mittelalterlichen Literatur erläutert (V, 224), sind bis auf die Deutung des Drachenkampfes bei Rosenkranz sämtlich vorgebildet. Was dieser (S. 195) von den Kleidern der heiligen Martina bemerkt, das überträgt Heine auf die „Röcke der Mutter Gottes", und das übrige hat er aus seiner Vorlage fast wörtlich abgeschrieben. „Die Dreieinigkeit", heißt es hier mit ihm ganz übereinstimmend (S. 195), „ist auf das Vielfachste ausgedrückt. Die Gottheit, sagte man, sei wie die Mandel, welche Nuß, Faser und Kern in Einem enthalte. Darum heißt auch Christus der süße Mandelkern und Maria die Mandelblüte." Selbst den Vergleich von „Barlaam und Josaphat" mit einem einfachen byzantinischen Kunstwerke und den entsprechenden des Annoliedes mit einem altdeutschen Gemälde, auf dem das Beiwerk fast zur Hauptsache wird, hat der Dichter von Rosenkranz übernommen. Dieser weist jedoch (S. 197) nicht auf die Malerei, sondern auf die Baukunst hin und stellt die Legende Rudolfs von Ems nicht mit dem „Heiligen Anno", sondern mit dem „Heiligen Georg" Reinbots von Dorn zusammen. „Barlaam", sagt er, „ist ungefähr anzusehen wie der byzantinische Baustil, einfach und auch in der Verwicklung glatt. In Georg bricht, wie in der gotischen Architektur, ein Drang hervor, die scharf gegliederten und ruhigen Massen der großen Verhältnisse auch im einzelnen mit Leben zu begrünen und himmlische Figurationen, Blumen und Tiere daraus entquellen zu lassen." Später charakterisiert er zudem (S. 373) das Annolied auch als „ein frisches, oft mit riesigen Umrissen gemaltes Bild". Endlich führe ich noch als Beweis für Heines Bekanntschaft mit dem Buche von Rosenkranz seine eigenen Worte an, die aus einem für die „Allgemeine Zeitung" bestimmten Artikel des Jahres 1840 stammen (VII, 354 f.): „Rosenkranz, der geistreichste und tiefsinnigste Literaturhistoriker unserer Zeit, hat zwar über deutsche Literatur Vortreffliches geschrieben, aber nicht im Zusammenhang aller Epochen; er widmete dem Mittelalter ein eigenes Werk."

Die Dreiteilung der epischen Profanpoesie, deren sich der

Dichter bedient (V, 221 f.), war in der Romantik allgemein üblich. Schon Tieck macht sie 1803 in der Vorrede zu seinen „Minneliedern“, A. W. Schlegel wiederholt sie in den Berliner Vorlesungen, Friedrich Schlegel in seinem Wiener Kolleg (I, 269 ff.), und auch in dem „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst“ (S. 64—67) konnte sie Heine finden. Titurel, Parzival und Lohengrin werden in der Romantik durchgehends als das leuchtende Dreigestirn am mittelalterlich-literarischen Himmel gepriesen; weltliches und geistliches Rittertum hält Rosenkranz scharf auseinander. Für Heine selbst bleibt also bei seiner Besprechung der mittelalterlichen Poesie nicht viel übrig. Sein geistiges Eigentum ist eigentlich nur die Verschmelzung eines Saint-Simonistischen Gedankens mit den philosophischen Ausführungen von Rosenkranz, die er leichter verständlich und populärer gemacht hat. Wenn die „Romantische Schule“ Friedrich Schlegeln vorwirft (V, 270 f.), daß er in Wien die ganze Literatur von dem „Glockenturm einer katholischen Kirche aus“ betrachtet habe, so ist sie selber auf Saint-Simonistischer Warte geschrieben. Nur wegen der Verherrlichung seines Sensualismus[1]) gilt Heinen der Tristan als das schönste altdeutsche Gedicht, und in der ganzen Literatur des Mittelalters, wie in seiner Malerei und Architektur, sieht er eine siegreiche Manifestation des Spiritualismus, eine „Bewältigung der Materie durch den Geist“ (V, 219)!

Abgesehen von der Unselbständigkeit des Ganzen ist es dann bis in die Einzelheiten hinein oberflächlich gearbeitet. Die Lyrik wird einfach übergangen, eine Dramatik soll es überhaupt nicht gegeben haben; von dem Reichtume mittelalterlicher Literatur und ihrer Mannigfaltigkeit bekommt man nicht den geringsten Begriff. Der historischen Bedeutung Otfrieds ist der Dichter absolut nicht gerecht geworden, und bei der Charakterisierung der Artus-Romane bewegt er sich in nichtssagenden Adjektiven. „Der köstliche Iwein“, heißt es hier, „der vortreffliche Lanzelot vom See“ (V, 222) — ja, er hätte ebensogut, und ohne daß er irgendwie Gefahr gelaufen

[1]) Ich brauche die Termini „Sensualismus“ und „Spiritualismus“ im Heineschen Sinne.

wäre, etwas Falsches zu sagen, den Iwein vortrefflich und den Lanzelot köstlich nennen können! Schließlich (V, 530) begeht er sogar offenkundige Fehler, indem er den sühnenden Klosterbau und das Pflanzen der Rose und des Weinstockes, womit Gottfrieds Fortsetzer ihre Werke beschließen, dem Straßburger Meister selbst zuschreibt.[1] Aber gerade diese Oberflächlichkeit, diese halbe Teilnahmslosigkeit am Stoffe möchte ich zu Heines Entschuldigung anführen. Die „Romantische Schule" ist ja in ihrer ersten Hälfte 1832—33 geschrieben worden, da er noch im Pariser Freiheitstaumel und Weltstadtgetriebe wie berauscht dahinstürmte. Die Revolution, die das Alte zerstörte, hatte ihn nach Frankreich gezogen, und in dem Saint-Simonismus glaubte er eine neue Religion für das abgelebte Christentum gefunden zu haben. Nicht die deutsche Vergangenheit wollte er den Franzosen vorführen, sondern ihr Verständnis für die deutsche Gegenwart wecken, und nur, weil das Mittelalter bei einer Darstellung der romantischen Literatur nicht ganz übergangen werden konnte, hat er seiner Schrift eine kurze Besprechung desselben vorangestellt. Ich fasse daher die wenigen Blätter nicht als ein Zeugnis auf für das, was der Dichter in wissenschaftlicher Beziehung überhaupt leisten konnte, sondern ich suche aus ihnen einfach für den Germanisten Heine zu lernen. Und da ergiebt sich mir zunächst, daß er über die Titurelfrage wohl unterrichtet ist, die sein Lehrer A. W. Schlegel 1811, in den „Heidelberger Jahrbüchern", so trefflich beantwortet hatte. Er unterscheidet sorgfältig zwischen Titurel und Titurelfragmenten und schreibt nur diese letzteren Wolfram von Eschenbach zu (V, 223). Die Namensform „Eschilbach" kann nicht weiter auffallen, sie stammt aus dem Manessischen Codex und wird in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts viel gebraucht. A. W. Schlegel bedient sich ihrer in dem Manuskript zu seinen Berliner Vorlesungen (S. 117, 131), Tieck in seinen „Minneliedern" (S. 160), und wenn auch Büsching im „Museum für altdeutsche Literatur und Kunst"[2]) schon 1809 die Form „Eschenbach" als die be-

[1]) Obgleich Rosenkranz zwischen ihnen wohl unterscheidet.

[2]) Hg. durch von der Hagen, Docen und Büsching. Bd. I, Heft I, S. 2. (Berlin 1809.)

gründetste hinstellte, so dauerte es doch noch lange, bis sich diese allgemein durchsetzte. Von A. W. Schlegel freilich wird Heine die alte Fassung kaum überkommen haben, denn er schreibt seit 1811 auch „Eschenbach“.

Aus dem Manuskripte zur „Romantischen Schule“ (V, 530) geht ferner hervor, daß der Dichter in Göttingen den „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberg interpretieren hörte, den Benecke 1819 mit erklärendem Wörterbuch selber herausgegeben hatte. Der Eindruck, den diese Lektüre auf ihn machte, entspricht jedoch kaum unseren Erwartungen; die zahlreichen Kleiderschilderungen sind das einzige, was ihm dabei interessant erschienen ist. Man wird es wohl ernst zu nehmen haben, wenn er daher solchen Dichtungen die „Rolle moderner Modejournale“ anweisen will (V, 530), und später im „Faust“ (VI, 487) wie in der „Göttin Diana“ (VI, 104), wo wir das Enganliegende der ritterlichen Frauenkleidung ausdrücklich betont finden, wird man im ersten Augenblick geneigt sein, eine solche Kenntnis auf die Wigalois-Lektüre zurückzuführen. Denn für das 12. Jahrhundert und die folgenden war jene Tracht, die darauf berechnet ist, die schönen Formen des Körpers zur Geltung zu bringen, allerdings charakteristisch.[1]) Aber, sieht man bei Wirnt näher zu, so berichtet er gerade hierüber nichts. Auch für die Trachtenschilderungen im „Rabbi von Bacherach“ hat der Wigalois nichts hergegeben, dagegen kann Heine, wie ich noch zeigen werde, manche Belehrungen für sein „Historisches Staatsrecht des germanischen Mittelalters“ aus ihm geschöpft haben. Neben einigen Minnesängern und dem Nibelungenliede mag nun der Wigalois das einzige mittelhochdeutsche Gedicht sein, mit dem er wirklich im Originale vertraut geworden ist; denn die anderen, in der „Romantischen Schule“ erwähnten Epen sind kaum jemals von ihm gelesen worden. Rosenkranz bespricht sie alle so ausführlich, daß er hier für seine knappen Angaben überreichliches Material fand. Höchstens mag er noch Bruchstücke der Klassiker in Lachmanns „Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des XIII.

[1]) Alwin Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. I, 244, 252. Georg Steinhausen: Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig und Wien 1904, S. 265.

Jahrhunderts" kennen gelernt haben, die Benecke gewidmet und vom Verfasser selbst zum Kollegiengebrauch bestimmt war. Einen, wenn auch unbedeutenden Auszug aus dem Heldenbuche fand Heine in dem seit 1830 von ihm viel benützten Werkchen Dobenecks „Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen" (II, 211), und aus dem Kreise Karls des Großen wird ihm neben dem Volksbuche von den Haimonskindern, das Görres trefflich analysiert, besonders Friedrich Schlegels Romanzero „Roland" bekannt geworden sein.[1] Die eigentümliche, nur mit diesem übereinstimmende Schreibung Roncisval in der „Nordsee" (III, 119) und die fast gleiche Ronzisval in dem Jugendgedichte „An eine Sängerin" (I, 51) machen eine solche Annahme, wie zum Teil schon Walter Fischer (S. 71) bemerkt, höchst wahrscheinlich.

Schlegels Romanzen gehen auf die lateinische, sogenannte Turpinsche Chronik zurück, und dieselbe Grundlage hat auch eine andere moderne, von Heine eifrig gelesene[2]) Bearbeitung der Sage, Immermanns Drama „Das Tal von Ronceval". Später, als der Dichter längere Zeit in den Pyrenäen weilte, hat er die historische Stätte, wo Roland gefallen sein soll, selber besucht,[3]) und im „Atta Troll" (II, 360, 414) bildet das Roncevaller Tal sehr wirksam den verklärenden Hintergrund der neckischen Erzählung. Wo einst der edelste der christlichen Ritter, der tapferste von Kaiser Karls Paladinen, den Schlingen des Verräters erlegen ist, dort fällt auch der edelste der Bären dem treulosen Menschengeschlechte zum Opfer. Über die Öffnung des sagenhaften Heldengrabes zu Blaye, welche den Verfasser in der „Romantischen Schule" (V, 353 f.) beschäftigt, berichtet schon Uhland in der Heine wohlbekannten (V, 339 f.) Abhandlung „Über das altfranzösische Epos", aber in erster Linie ist er dort augenscheinlich durch die Mitteilungen Dobenecks (II, 154 ff.) beeinflußt. Schon

---

[1]) „Roland. Ein Heldengedicht in Romanzen nach Turpins Chronik." Zuerst erschienen im „Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806", wieder abgedruckt in Friedrich Schlegels „Gedichten", Berlin 1809.

[2]) III, 119 und Berliner Brief an Immermann vom 10. April 1823.

[3]) „Gestern war ich im Tale Roncevall und dachte an Roland", schreibt er am 8. Juli 1840 von Cauterets an Kolb. „Deutsche Rundschau" Bd. XCI (1897).

dieser nennt Franz I. als den Urheber der Ausgrabung und betont dessen Begierde zu wissen, ob Roland wirklich so riesengroß gewesen sei, wie das Volk allgemein glaubte. Bei dem Riesen dachte man übrigens wohl nicht an den in den Pyrenäen gefallenen Helden, sondern an jenen anderen Roland, der vor den Rathäusern der alten Städte als steinerner Wächter der Gerechtigkeit aufgepflanzt war. Diesen und Friedrich Rückerts Gedicht „Roland der Ries', am Rathaus zu Bremen steht er im Stand standhaft und wacht" hat vermutlich auch Heine im Auge, wenn er von den Dichtern spricht, die Rolands „riesenhafte" Gestalt rühmen (V, 353 f.); denn in seiner eigenen „Heimkehr" (I, 133) lesen wir:

„Zu Halle auf dem Markt,
Da steht ein großer Riese.
Er hat ein Schwert und regt sich nicht.
Er ist vor Schreck versteinert."

In Friedrich Schlegels fünfter und siebenter Romanze konnte Heine zum erstenmal Beispiele religiöser Streitgespräche finden, für die er später in der „Disputation" seines „Romanzero" (I, 464) einen so gelungenen, aber zugleich auch schmutzigen Typus geschaffen hat. Das Gezänk zwischen Karl und Aglante zeigt schon ganz das Unduldsame und Rechthaberische der Parteien, das er dann mit Schimpfwörtern und Flüchen aller Art bis ins Gehässige steigert. Natürlich werden ihm aber solche Disputationen auch noch an anderer Stelle aufgefallen sein; denn sie ziehen sich durch die ganze mittelalterliche Literatur hindurch, und in einigen Gedichten, wie in der Kaiserchronik und im „Sylvester" Konrads von Würzburg, den Rosenkranz (S. 192) ziemlich ausführlich bespricht, sind sogar schon an Stelle der Heiden Juden getreten. Schlegels siebente Romanze bringt ferner eine Reihe von Bildern zur Erläuterung des Wesens der göttlichen Dreieinigkeit, und unter diesen findet sich in etwas veränderter Gestalt auch dasjenige, welches Heine aus Rosenkranz übernommen hat:

„Sieh des Mandelbaumes Nuß,
Kern und grüne Haut und Schale,
Dreierlei an einer Frucht."

Der Dichter kann also diese Art christlicher Symbolik auch

aus eigner Lektüre gekannt haben. Wenn ich aber jetzt die übrigen von ihm angeführten Beispiele gleichfalls mit Zeugnissen aus der größtenteils schon damals im Druck erschienenen Literatur belege, so will ich damit nicht etwa die Ansicht vertreten, als ob ihm auch diese Gedichte alle vertraut gewesen wären, oder als ob er überhaupt nur um ihre Existenz gewußt habe, sondern meine Ausführungen sollen lediglich als Erläuterungen dienen, als Stützen für seine völlig in der Luft schwebenden Angaben. Er selbst schöpft, wie ich schon bemerkte, auch hier durchweg aus zweiter Hand, von Rosenkranz. In letzter Linie aber stammen seine Beispiele aus der geistlichen Poesie des Mittelalters, und in einem Falle weist schon sein Gewährsmann selbst auf eine ganz bestimmte Quelle hin, auf die „Heilige Martina“ des Hugo von Langenstein. Gerade die für uns in Betracht kommenden Teile dieser Legende, in denen die Garderobe der Heiligen symbolisch gedeutet wird, waren 1827 im zweiten Bande (S. 119 ff.) von Graffs „Diutiska“ veröffentlicht worden. Das Hemd der Martina stellt danach die „wîze kiuscheheit“ vor, ihr Rock die „frîe miltekeit“, der Oberrock die Gerechtigkeit und sein Futter die „zuht“. Ihr Mantel ist aus Geduld gewirkt und mit Scham gefüttert, die Mantelspange bezeichnet die „süeze minne“, der Gürtel die „staetekeit“, und auf dem Haupte trägt sie einen Blumenkranz, der sich aus Demut, Treue, Mäßigkeit, Barmherzigkeit und Gehorsam zusammensetzt. [1]) Wie Heine ganz richtig bemerkt, wurden aber auch die Kleider der Gottesmutter selbst in solcher Weise symbolisch besungen; in dem niederrheinischen „Lob der Jungfrau“ [2]) zum Beispiel deutet ein weißer Rock auf ihre Reinheit und ein goldener auf den Glanz ihrer himmlischen Liebe hin. Der weitere Vergleich Marias mit der Mandelblüte, der von dem grünenden Mandelstecken Aarons im 4. Buch Moses, Kapitel 17, hergenommen ist, oder wenigstens mit der „gerte diu gebar nüzze mandalon also edile“ findet sich dagegen in

---

[1]) „Die Heilige Martina“ ist vollständig herausgegeben worden durch Keller in Nr. 38 der Bibliothek des Literarischen Vereins zu Stuttgart, 1856. S. 37—68.

[2]) 1855 hg. von Wilhelm Grimm in der Zeitschrift f. dtsch. Altertum (X, 112 f.).

dem schon 1798 in Gräters „Bragur" erschienenen Melker Marienliede;[1]) Walter (S. 153) singt „maget unde muoter, du blüende gerte Arônes", und die „Goldene Schmiede" Konrads von Würzburg, die Wilhelm Grimm 1816 in den „Altdeutschen Wäldern" herausgab, nennt Christus — ganz wie Rosenkranz und Heine mitteilen — den „süezen mandelkern":

„Daz du lebende ruote
Christ den süezen mandelkern
tragen soldest unt gebern
des waren die propheten giric." [2])

Aus Heines übrigen Schriften muß man seine Ausführungen in der „Romantischen Schule" berichtigen und ergänzen; und da wird sich wenigstens in einigen Fällen die Sachlage etwas zu seinen Gunsten verändern. Er weiß um die Existenz der mittelalterlichen Mysterien (IV, 201), die doch eine Art Dramatik bilden, er kennt auch den gewaltigen Einfluß, den die französische Literatur auf unsere mittelhochdeutschen Epiker übte (IV, 175). Die schon damals wiederholt herausgegebenen Predigten Taulers scheinen ihm aus eigener Lektüre vertraut gewesen zu sein (IV, 226), und den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue hat er im „Musenalmanach für das Rheinland und Westfalen" — wenn auch nur in schlechter, neuhochdeutscher Bearbeitung — gelesen (VII, 173). Da er ferner Tiecks Verdienste um die altdeutsche Literatur ausdrücklich betont (V, 289), so ist ihm neben den Minneliedern vielleicht auch dessen Übersetzung des „Frauendienstes" von Ulrich von Lichtenstein bekannt geworden; die in der „Trösteinsamkeit" mitgeteilten Bruchstücke des „Königs Rother" aber hat er sicher nicht unbeachtet gelassen. Endlich wird ihm in Göttingen ein Exemplar von Boners „Edelstein" in die Hände gekommen sein; denn Benecke hatte diesen 1816 selber herausgegeben. Aus sprachlichen

[1]) Am bequemsten zugänglich in den „Denkmälern" von Müllenhoff und Scherer, I, 151. Der Arnsteiner Marienleich, der von Benecke allerdings erst im Anfange der 40er Jahre in der Zeitschrift f. dtsch. Altertum (II, 193) mitgeteilt wurde, besingt Maria geradezu als den „mandelenzwig de vore gode bluode". MSD, I, 143.

[2]) 1840, zu Berlin, hat Wilhelm Grimm die „Goldene Schmiede" noch einmal herausgegeben: S. 20, Zeile 642 ff.

Gründen glaube ich dagegen nicht an eine nähere Bekanntschaft mit Otfried, welche die „Romantische Schule“ (V, 289) geradezu fingiert. Die Verzeichnisse Maßmanns „von allen möglichen Lesarten altdeutscher Gedichte“, über die in den „Reisebildern“ (III, 221) gespottet wird, möchte ich nicht, wie es Elster tut, auf die von jenem herausgegebenen „Denkmäler deutscher Sprache und Literatur“ deuten, sondern auf seine „Lesungen des Nibelungenlieds“, die 1827 in Nr. 51 und 52 des Kunstblattes zum Cottaschen Morgenblatte erschienen. Dieses und seine Beilage hat Heine, der selber für Cottas „Politische Annalen“ schrieb, während des Münchener Aufenthaltes doch zweifellos gelesen.

Die „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 202 f.) bringt dann noch einmal eine allgemeine Charakteristik der mittelalterlichen Literatur und zwar im Gegensatz zu der neueren, nachlutherischen. Sie betont sehr richtig neben dem schon in der „Romantischen Schule“ hervorgehobenen symbolischen Charakter derselben die sich in ihr manifestierende Verschmelzung des germanischen und christlichen Elementes und, wenn wir an Walter, Wolfram oder Gottfried denken, mit nicht ganz gleichem Rechte einen unbedingten kirchlichen Autoritätsglauben. Abgeschlossen wird die alte Richtung nach Heine durch Hans Sachs, den er ausdrücklich noch ganz zu ihr zählt (IV, 201), während wir heute den Nürnberger Meister gerechter als einen Vermittler zwischen Altem und Neuem ansehen. Des Dichters Urteil über denselben ist aber deswegen besonders interessant, weil sein eigenes widerspruchsvolles Wesen, die in ihm verhüllt schlummernde Antithese, dabei ganz offen zum Vorschein kommt. Er vereinigt die diametral entgegengesetzten Ansichten eines ganzen Jahrhunderts, die Mißachtung eines Wernicke, eines Lessing und die Verehrung eines Goethe, eines Tieck zugleich in sich. In der „Romantischen Schule“ (V, 292), wo er speziell auf den Dichtergarten des „Prinzen Zerbino“ anzuspielen scheint, lobt er die Verse des Meistersingers und nennt ihn „unseren alten vortrefflichen Hans Sachs“, und etwa zur gleichen Zeit findet er im „Salon“ (IV, 201) nicht genug Schimpfwörter, um seinem Ärger über den „Nürremberger Spießbürger“ Luft zu machen. „Hans Sachs“,

heißt es hier, „dieser Troubadour der ehrbaren Schusterzunft, dessen Meistergesang nur eine läppische Parodie der früheren Minnelieder, und dessen Dramen nur eine tölpelhafte Travestie der alten Mysterien, dieser pedantische Hanswurst, der die freie Naivität des Mittelalters ängstlich nachäfft!" Daß aber dieses Doppelurteil Heinen durchaus eigentümlich und nicht etwa nur durch eine Augenblicksstimmung zu motivieren ist, ergiebt sich daraus, daß es später, wenn auch in abgeschwächter Form, noch einmal wiederkehrt (II, 189):

„Die Stiefel sahen so ehrlich aus,
Als habe Hans Sachs sie fabrizieret,
Noch nicht mit gleißend französischem Firnis,
Sie waren mit deutschen Tran geschmieret."

In den Jugendjahren, als Heine noch ganz Romantiker war, hatte er die Verehrung für den Nürnberger Dichter ohne Einschränkung mitgemacht; damals hatte er von einer „fast Hans Sachsischen Ausmalerei" nur zum Zeichen der höchsten Anerkennung gesprochen (VII, 173). Daß er die Dramen des alten Meistersängers gelesen habe, versichert er in der „Romantischen Schule" (V, 292) ausdrücklich, und da mehrere von ihnen schon zu seiner Studienzeit in einer Reihe von Ausgaben leicht zugänglich waren, wird man die Wahrheit einer solchen Mitteilung nicht bezweifeln. Auf das falsche Geburtsjahr 1454 statt 1494 ist kein Gewicht zu legen, weil es, von Druckfehlern ganz abgesehen, nicht auf Heine selbst zurückzugehen braucht. Wie aus seinem Briefe an Campe vom 11. Okt. 1835 hervorgeht, arbeitete er an der „Romantischen Schule" so flüchtig, daß er sich nicht einmal Zeit nahm, die zugehörigen Jahreszahlen selber einzufügen. „Einige Stellen im Manuscripte", schreibt er, „wo ich das Geburtsjahr oder Sterbedatum der Schriftsteller offen gelassen, werden Sie, wie sich von selbst versteht, ergänzt haben."

Über die Meistersinger im allgemeinen und ihre Bestrebungen unterrichtete sich Heine bei Johann Christoph Wagenseil (III, 517), der seiner Nürnberger Chronik von 1697 das Buch von „Der Meistersinger holdseliger Kunst" beigegeben hat. Durch E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger" oder, was mir noch wahrscheinlicher ist, durch Schudts

„Jüdische Merkwürdigkeiten“ mag er auf ihn aufmerksam geworden sein; denn Schudt, den er damals für den „Rabbi von Bacherach“ las, erwähnt den „berühmten Herrn Wagenseil“ sehr oft und erzählt ihm zum Beispiel den ganzen Unsinn über die Herkunft der Zigeuner nach.[1])

Schon Mitte und Ende der 20er Jahre hört Heines eigentliche Beschäftigung mit der mittelalterlichen Literatur auf. Die Gründe für eine solche Umwandlung setze ich an anderer Stelle auseinander, hier mag die Konstatierung der Tatsache genügen. Die „Romantische Schule“ stützt sich auf früher erworbene Kenntnisse oder schöpft aus zweiter Hand, und nachher scheint der Verbindungsfaden gänzlich entzweigerissen zu sein. Die Erzeugnisse der Narrenliteratur, die der Dichter mit dem ersten Bande von Scheibles „Kloster“ beim Studium der Faustsage noch einmal in die Hand bekam, Brants „Narrenschiff“, Murners „Schelmenzunft“ und die Reden Geilers von Kaisersberg gehören schon den allerletzten Etappen des ausgehenden Mittelalters an und weisen bereits in die neue Zeit hinüber. Das „Narrenschiff“ wenigstens mag er aber damals noch gelesen haben; denn als er in den letzten Lebensjahren sein Phantasieschiff nach dem Lande der Verjüngung in See stechen läßt, da drängt sich ihm offenbar die Erinnerung an die Brantsche Narrenfahrt und an deren Narragonien auf (II, 131):

„Das sind schnippische Undinen,
Nixen, welche skeptisch spötteln
Über mich, mein Narrenschiff,
Meine Narrenpassagiere,
Über meine Narrenfahrt
Nach der Insel Bimini.“

[1]) Daß sie nämlich „aus Teutschland gebürtige Juden“ seien.

III.

Heine und die Historie des deutschen Mittelalters.

Mit dem engeren literarischen Interesse für die deutsche Vergangenheit war bei Heine, seit er die Universität bezogen hatte, von Anfang an ein konzentrisch weiteres Geschichtsstudium Hand in Hand gegangen. Und auch diese historischen Bestrebungen spiegeln sich zum Teil in seinen Werken wieder. Eine Frucht des Tacitus-Kollegs, in dem E. M. Arndt die „Germania" interpretierte, ist es wohl, wenn er sich im „Atta Troll" (II, 370) Tuiskions, des sagenhaften Stammvaters der Deutschen, erinnert, oder wenn er an der Nordsee (III, 106) des geheimnisvollen Nerthusdienstes gedenkt. Er irrt jedoch, wenn er in seiner Schrift gegen Börne (VII, 95) dem Tacitus einen Bericht über „deutsche Cerevisia" in den Mund legt; denn dieser erzählt zwar im 23. Kapitel der „Germania" von einem Mete unserer Vorfahren, bedient sich aber jenes Wortes in allen seinen Werken nicht. Berichtet Heine nicht nur vom Hörensagen, sondern hat er wirklich die Mitteilungen eines bestimmten römischen Schriftstellers im Auge, so kann er sich nur auf eine Angabe des jüngeren Plinius beziehen, auf den er ja in den Faust-Erläuterungen wie auf einen Bekannten hinweist (VI, 510). In der „Naturalis historia" heißt es am Schlusse des 22. Buches: „Ex iisdem — (frugibus) — fiunt et potus, zythum in Aegypto, caelia et cerea in Hispania, cervesia et plura genera in Gallia aliisque provinciis." Das Wort „cervesia" bezeichnet also gar kein germanisches, sondern vielmehr ein keltisches Getränk.

Von der Schlacht im Teutoburger Walde habe ich früher ausgeführt, daß sie den jungen Heine lebhaft beschäftigte, und daß er sie sich auf seiner Wanderung durch Westfalen im Herbst 1820 an Ort und Stelle vergegenwärtigt hat. Später taucht sie noch öfter in seinen Schriften (III, 62; VI, 404) auf, aber allmählich rückt sie in immer unfreundlichere Beleuchtung, bis sie schließlich im „Wintermärchen“ (II, 452 ff.) dazu dienen muß, seine gegen Deutschland gerichtete Spottlust zu befriedigen:

„Das ist der Teutoburger Wald,
Den Tacitus beschrieben,
Das ist der klassische Morast,
Wo Varus stecken geblieben.

Hier schlug ihn der Cheruskerfürst,
Der Hermann, der edle Recke;
Die deutsche Nationalität,
Die siegte in diesem Drecke.“

Weit ist die Kluft zwischen einem solchen häßlichen Zynismus der vierziger Jahre und der im anderen Extrem gipfelnden Schwärmerei seiner Jugendzeit, da er Arminius als den Stammvater deutscher Helden verherrlicht hatte.[1])

Eine nähere Beschreibung der Schlacht, wie man nach dem Texte des Wintermärchens fast annehmen könnte, bringt übrigens Tacitus nicht, er erwähnt sie nur rückblickend im ersten Buche seiner Annalen (Kap. 60 ff.) bei dem Bericht über die Auffindung des Varusschen Lagers durch Germanicus. Die einzige zusammenhängende Erzählung steht in der „Römischen Geschichte“ des Dio Cassius (Buch 56, Kap. 18 ff.), und nur der Name des Gebirgszuges stammt von dem Taciteischen „Teutoburgiensis saltus“ (ann. I, 60) her.

Neben Tacitus kannte Heine von Schriftstellern, die sich gleichfalls auf die deutsche Frühzeit beziehen, noch Paulus Diaconus und Procops „De bello Gothico“ (III, 228). Die „Historia Langobardorum“ hat er im Sommer 1830 mit in Helgoland gehabt (VII, 54), und so mochte sich ihm, als die

---

[1]) In dem Jugendgedichte „Deutschland“ heißt es:
„Helden zeugen keine Tauben,
Löwen gleich ist Hermanns Art.“

Nachricht von der französischen Revolution eintraf, gar leicht ein Vergleich zwischen dem unbegreiflich sorglosen Karl X. und dem ebenso sorglos spielenden Herulerkönig Rodulf aufdrängen. Daß Karl X. in Saint-Cloud beim Whist saß, während in Paris seine Herrschaft unterging, ist historische Tatsache, und wenn Heine statt der Karten vom Schach spricht (VII, 58), so begeht er damit nur einen völlig belanglosen Irrtum. Wenn er aber auch den Herulerkönig Schach spielen läßt (VII, 54), verfällt er in einen argen Anachronismus; denn dieses ursprünglich nur orientalische Spiel ist keinesfalls vor den Zeiten Karls des Großen nach Europa gebracht worden. Bei Paulus Diaconus, im 20. Kapitel des ersten Buches, steht einfach „ad tabulam ludit", und Otto Abel, der ihn für die Sammlung „Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit" übersetzt hat,[1]) nennt Rodulfs Spiel ganz allgemein ein „Brettspiel".

Auf seiner italienischen Reise hat Heine in Verona die aus der „tollen Raufzeit der Völkerwanderung" (VI, 59) gebliebenen Trümmer selber besichtigt und hat dort eines Theoderich, eines Alboin und Karls des Großen gedacht (III, 258). Der mildernde Einfluß, den das Christentum auf diese „allzu vollblütigen barbarischen Leiber des Nordens" ausübte, findet seine unumwundene Anerkennung (V, 219), obwohl er sich andererseits auch des hartnäckigen Widerstandes der Sachsen gegen die „mit Feuer und Schwert gepredigte Lehre" freut (V, 243). Er bewundert die Riesenhaftigkeit des festen Granitgebäudes der mittelalterlichen Kirche (VI, 66) und die Fähigkeit, mit der sie alle Lebenskräfte in ihren Dienst zu stellen wußte (III, 92). In den „Acta sanctorum" scheint er wirklich gelesen zu haben; denn er schreibt ihnen ganz bestimmte Überlieferungen zu (V, 374) und bezeichnet das Exzerpieren daraus als eine der langweiligsten Beschäftigungen (IV, 418). In ihnen mag er sich daher auch viel eher über die Werner-Legende, die er im „Rabbi" erzählt (IV, 451), orientiert haben als etwa in der „Epitome annalium Trevirensium",[2]) die Feuchtwanger in seiner Arbeit „Der Rabbi von

---

[1]) Berlin 1849, S. 23.

[2]) Von Jacobus Masenius, 1670.

Bacherach“ (S. 70) einzig und allein deswegen als Quelle annimmt, weil in Schudts „Jüdischen Merkwürdigkeiten“ darauf hingewiesen wird. Heines Bericht ist aber so kurz gehalten, daß es sich eigentlich überhaupt erübrigt, neben dem von Feuchtwanger genannten Handbuche Schreibers noch eine weitere Vorlage vorauszusetzen. Man kann ja von den Heiligen wissen, ohne gerade in den „Acta sanctorum“ gelesen zu haben. Den heiligen Adalbert zum Beispiel lernte der Dichter in Gnesen kennen (IV, 95, VII, 208), wo derselbe begraben liegt, und die Legende der heiligen Elisabeth wurde ihm später durch eine moderne Darstellung von Montalembert nähergebracht (VI, 184).

Die Geschichte der Kreuzzüge hat Heine, wie Elster wahrscheinlich macht (IV, 384 Anm.), in dem vielbändigen Werke von Friedrich Wilken studiert, und besonders interessant ist sein schroffes, abfälliges Urteil über die italienische Kaiserpolitik der deutschen Könige, die er als „echt deutsche Titelsucht“ bezeichnet (III, 74), „woran Kaiser und Reich zu Grunde gingen“; denn die eigentliche Aufrollung und wissenschaftliche Erörterung dieser Kardinalfrage erfolgte erst mehrere Jahrzehnte später. Die Historiker der kleindeutschen Partei, welche damals unter der Führung Heinrich von Sybels etwa seine Ansicht vertraten, sind aber in dem theoretischen Streite um die Vergangenheit unterlegen, so sehr sie mit ihrer praktischen Gegenwartspolitik recht behalten haben: das junge inhaltlose Germanentum brauchte den Anschluß an Italien, der zugleich eine innigere Verbindung mit der Universalkirche und mit der ganzen vorangegangenen Kultur bedeutete.[1]) Die Geschichte der Sachsenkaiser hat der Dichter in der Lüneburger Chronik nachgelesen (III, 74), die heute unter dem Namen „Sächsische Weltchronik“ bekannt ist, und da in keiner ihrer damaligen Druckausgaben, weder in Leibnizens „Scriptores rerum Brunsvicensium“ noch in Eccards „Corpus historicum medii aevi“,[2]) Abbildungen aufgenommen sind, von denen die „Harzreise“ er-

[1]) Einen kurzen Überblick über die verschiedenen Ansichten der Parteien mit den notwendigen Literaturangaben bietet die „Geschichte des deutschen Volkes“ von Karl Wilhelm Nitzsch, aus dessen hinterlassenen Papieren hg. von Matthäi, Leipzig 1883, S. 285 f.

[2]) Leibniz Bd. III, Hannover 1711, S. 172 ff. Eccard I (1723), 1315—1412.

zählt, wird man annehmen müssen, daß er sie sogar in einer alten Bilderhandschrift, wahrscheinlich in Lüneburg selbst, studiert hat. In der „Sächsischen Weltchronik" fand er zum Beispiel Karl den Großen in Beziehung zu Hamburg gebracht, dessen Gründung er wiederholt (II, 489; IV, 99) auf den ersten römischen Kaiser deutscher Nation zurückführt. „Do wart gestichtet", heißt es dort unter den Regierungstaten Karls, „dat bischopdom to Hamburch." [1])

Die Hohenstaufen, die er als „unsere geliebten Schwabenkaiser" (V, 343) oder gar als „irdische Sonnen im deutschen Kaisermantel" (VII, 327) feiert, waren Heine aus den Schriften Friedrich von Raumers vertraut (V, 17, 343). Mehr als dieser meist mit Spott bedachte Historiker (II, 453 f.; VII, 70, 420) regten ihn aber wohl die dichterisch verklärenden Darstellungen seiner Freunde Grabbe und Immermann an. Und wenn er mit Recht die verschiedenen Wandlungen hervorhebt, welche die Bedeutung der Namen Ghibellinen und Guelfen mit der Zeit durchmachte, so hat er im Verfolg der politischen Parteiungen in den italienischen Städten jedenfalls auch die denkwürdige Episode des Cola Rienzi kennen gelernt. Wenigstens ist der bekannte, in der „Harzreise" von ihm geprägte und später noch zweimal wiederholte [2]) Terminus „Ritter von dem heiligen Geist", nach dem Gutzkow 1851 einen seiner großen Romane benannt hat, wohl in Anschluß an jene römische Begebenheit entstanden. Rienzi war es, der bei jeder Gelegenheit vorgab, im Namen des heiligen Geistes zu handeln, ihm sollte der heilige Geist Ritterbad und Rittergürtel beschert haben. „Spiritus Sanctus et Beatissimi Apostoli Petrus et Paulus gressus meos dirigunt", schreibt er am 5. August 1347 an den Papst Clemens VI., und zwei Monate später versichert er ihm von neuem: „Si me permisi ad militiam promoveri, novit Deus, quod non pro inani gloria, sed solum pro honore Sancti Spiritus militare nomen assumpsi." [3]) Deshalb legt er sich auch neben

---

[1]) Die Chronik ist jetzt am bequemsten zugänglich in den MGH, Deutsche Chroniken, II, 147.

[2]) Brief an Merckel vom 20. Aug. 1827 und „Geständnisse" (V, 56).

[3]) Beide Briefe sind abgedruckt bei Felice Papencordt „Cola di Rienzo e il suo tempo", Torino 1844: Urkunde VI, S. 355, Urkunde XI, S. 375.

all den anderen Titeln, von denen jener erste Brief zugleich Kunde gibt, die Würde eines „Spiritus Sancti Miles“ bei. Mit Hilfe des heiligen Geistes hat er die Stadt von der lästigen Adelsherrschaft der Colonna und Orsini befreit, und auf seine Inspiration hin beschließt er die alte demokratische Republik wiederherzustellen: die einstigen Rechte des römischen Volkes werden von neuem proklamiert und alle Bürger Italiens zu römischen Staatsbürgern ernannt. „Dieser tat die größten Wunder“, sagt Heine vom heiligen Geiste,

> „Und viel größ're tut er noch,
> Er zerbrach die Zwingherrnburgen
> Und zerbrach des Knechtes Joch.
>
> Alte Todeswunden heilt er
> Und erneut das alte Recht,
> Alle Menschen gleich geboren
> Sind ein adliges Geschlecht.“

In solchen Strophen ist meiner Ansicht nach die Beziehung auf den „Liberator Urbis et Amator Orbis“, auf jenen ersten Ritter vom heiligen Geist, nicht zu verkennen. Will man aber noch eine ganz bestimmte Quelle genannt wissen, aus der Heine geschöpft haben könnte, so weise ich auf das Kolleg über mittelalterliche Weltgeschichte hin, das er bei Sartorius in Göttingen hörte, sowie auf die von ihm besuchten Geschichtsvorlesungen, die Friedrich von Raumer im Anfang der zwanziger Jahre zu Berlin gehalten hat.

Wird in der „Harzreise“ die Auflösung des alten Reiches und seines Kaisertumes fälschlich durch die italienische Weltpolitik motiviert, so verfährt der Dichter in den Briefen über Polen (VII, 199) historischer. Hier sieht er den Grund des Zerfalls ganz richtig in dem durch das Wahlkaisertum ermöglichten Aufkommen der großen territorialen Gewalten, die sich immer unabhängiger vom Kaiser gestalteten, bis sie schließlich in offene Opposition zu ihm traten. Das Wort „Adel“ für Fürstentum hätte er freilich besser vermieden, da es leicht zu groben Mißverständnissen Anlaß geben könnte. Wenn er jedoch den Untergang der mittelalterlichen Feudalitäten auf die Erfindungen des Schießpulvers und der Buchdruckerkunst zurückführt (III, 495; V, 160), so ist hier wiederum

ganz entschieden einzuwenden, daß sich die historische Entwicklung nicht mit so wenigen Schlagworten abtun läßt. Das Rittertum war schon vor der allgemeinen Verbreitung der Feuerwaffen einer neu aufgekommenen Fußvolktaktik erlegen, und Heine bezeichnet ja auch an anderer Stelle (V, 426) selbst die Schlacht von Crecy als den Beginn einer neuen Zeit, weil die Engländer dort ihren Sieg in unritterlicher Weise durch Fußvolk errungen hätten. Ist in Wirklichkeit die Entscheidung damals noch nicht durch Fußvolk allein, sondern durch eine Kombination von Bogenschützen und Reitern gebracht worden, hundert Jahre später bei Granson und Murten zerschellt der Anprall der erzgepanzerten burgundischen Ritter an den massigen Heerhaufen der schweizerischen Landsknechte, obwohl sie die neuen Schußwaffen selber auf ihrer Seite haben.

Mit der lustigen Erzählung von dem Magister Kitzler, der wie E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler nie ein Werk völlig zustande bringt, sondern es vor der Beendigung immer den Flammen übergibt, spielt dann Heine in den „Elementargeistern“ (IV, 417 ff.) möglicherweise auf das Schicksal seiner eigenen Jugendarbeit, seines „Historischen Staatsrechts des germanischen Mittelalters“, an. Möglich, daß auch er anfangs von der Trefflichkeit altdeutscher Institutionen überzeugt war, und daß er erst allmählich zu einer gegenteiligen Auffassung gelangte. Er brauchte sich darum noch lange nicht in den reaktionären Bahnen Karl von Hallers bewegt zu haben, was ja seinem eigenen Urteile über den gleichfalls reaktionären Professor Schmalz (III, 156 f.) widersprechen würde. Ich lasse jene Vermutung jedoch dahingestellt, sicher ist nur das Eine, daß trotz der Vernichtung der Plan bestehen blieb, die Arbeit nochmals von neuem zu schreiben. [1]) Noch in einem Göttinger Briefe vom 24. Mai 1824 kann mit der „längst projektierten wissenschaftlichen Arbeit“ nur das „Historische Staatsrecht des germanischen Mittelalters“ gemeint sein.

„Die vielen Ideen, die er aus dem Studium Asiens gewonnen, und philosophische Anregungen von Moses Moser“, urteilt Heine selber, hätten unter anderem den neuen Plan seines Werkes

[1]) Berliner Brief an Wohlwill vom 7. April 1823.

bedingt. Es wäre aber kaum zu verstehen, welchen Einfluß ein Studium Asiens auf sein „Germanisches Staatsrecht“ gehabt haben sollte, wenn man nicht etwa an die Geschichte des jüdischen Volkes speziell oder auch an Parallelen denken will, die er ja außerordentlich liebt. Die „Romantische Schule“ (V, 270) bringt zum Beispiel einen solchen Vergleich zwischen dem mittelalterlichen Investiturstreit und dem Kampfe des Königs Wiswamitra mit dem Priester Wasischta im indischen Râmâjâna, [1]) und der Parallelen zwischen Germanen und Juden als den Völkern der Sittlichkeit finden sich in seinen Werken eine ganze Anzahl. [2]) Berücksichtigt man ferner, daß Hegel, dessen Vorlesungen der Student mit so großem Eifer gehört hat, auf die Beziehungen des mittelalterlichen Staatsrechtes zu dem Alten Testamente wiederholt aufmerksam macht, so ergiebt sich auch hieraus eine Erklärung jener Heineschen Worte. In des Meisters Vorlesungen über „Geschichte der Philosophie“, die Eduard Gans herausgegeben hat (VI, 118 f.), heißt es ausdrücklich: [3]) „Früher salbten die Päpste die Könige wie im Alten Testament die von Gott eingesetzt waren; der Zehnte war im Alten Testament geboten; die verbotenen Grade der Verwandtschaft bei Ehen nahmen sie aus den mosaischen Gesetzen; was den Königen recht und erlaubt sei, zeigten sie aus Sauls und Davids Geschichte, die Rechte der Priesterschaft aus Samuel; kurz, so war das Alte Testament die Quelle aller staatsrechtlichen Grundsätze.“ Als Fortsetzung könnte man hier ohne jede Pause die zwölf Artikel aus dem Bauernkriege mit anreihen, die ihre Forderungen gleichfalls an der Hand der Bibel rechtfertigen, und die Heine vielleicht eben aus seinen kameralistisch-historischen Studien so gründlich gekannt hat (V, 156).

---

[1]) Friedrich Schlegel zieht in seiner „Sprache und Weisheit der Indier“ eine solche Parallele, wie man nach Heines Worten fast annehmen könnte, nicht, aber August Wilhelm später in seiner Textausgabe des „Ramajana, id est carmen epicum de Ramae rebus gestis, Valmicis opus“: Bd. I, Teil II, Bonn 1838, S. 174, Anmerkung.

[2]) V, 455; VI, 62; VII, 406.

[3]) Hegels Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Bd. XV, Berlin 1836, S. 271.

Eingeführt wurde er in das Staatsrecht des germanischen Mittelalters schon in seinem zweiten Semester durch Hüllmann. Das Nibelungenlied war in dieser Beziehung eine reiche Fundgrube für ihn, und auch im Wigalois konnte er einen Bericht über die Berufung der Großen bei der Vermählung der Landesfürstin finden, wobei Benecke auf die Parallelstellen im Iwein und im Armen Heinrich hinweist mit ausdrücklicher Betonung ihrer Wichtigkeit für das germanische Staatsrecht. [1])

Manche Angaben in Heines späteren Werken, die sich auf staatsrechtliche Institutionen beziehen, sind möglicherweise als die Überbleibsel seiner historischen Jugendarbeit anzusehen. So scheint er über die Verfassung der alten Germanen, über das Wesen der Gefolgschaft wohl unterrichtet gewesen zu sein, wenigstens betont er ausdrücklich (V, 455; VII, 356) der Deutschen „Vasallentreue, ihre Anhänglichkeit an die Person des Fürsten". Er verwendet dichterisch den altgermanischen Brauch des Erhebens auf den Schild (I, 163) und altgermanische Gerichtssitten (I, 417), er erwähnt die leges barbarorum (III, 16) und die Kapitularien Karls des Großen [2]) (IV, 410). Den juristischen Begriff der Verjährung bezeichnet er ebenfalls sehr richtig als ein dem germanischen Rechte fremdes Element (VI, 61 f.); denn erst nach der Rezeption des römischen, die sich praktisch im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts auf deutschem Boden vollzieht, ist derselbe bei uns wirksam geworden. Dagegen wird man dem Dichter nur in sehr bedingtem Maße beistimmen können, wenn er die Begründung feudalistischer und hierarchischer Institutionen von Karl dem Großen ableiten will (V, 157): Karl hat nur fortgeführt und gefestigt, was schon seine Vorgänger begonnen haben. Die kirchliche Organisation Deutschlands regelte Bonifacius (IV, 192) unter dem Schutze Karl Martells und seiner Söhne, und ebenso ist die Begründung der Feudalität, die mit dem Lehnswesen Hand in Hand geht, bis auf Karl Martells Zeiten zurückzuführen. Paul Roths Theorie, die dieses erst in den letzten

[1]) In Beneckes Ausgabe Zeile 9428 ff. mit den dazu gehörigen Erläuterungen.

[2]) Die Besprechung der Kapitularien ist allerdings durch Dobeneck veranlaßt; vgl. Elsters Anmerkung IV, 410.

Jahren Karls des Großen entstehen läßt, ist durch die Kapitularien-Kritik von Boretius längst umgestoßen worden, und die heutige Forschung hat sich im allgemeinen der Ansicht Brunners angeschlossen, daß die Kämpfe mit den berittenen Arabern die Verbindung von Vasallität und Benefizialwesen zustande gebracht haben.[1] Für eine solche frühe Einführung des Lehnsdienstes sprechen die Säkularisationen Karl Martells, dafür spricht auch die Umwandlung des Märzfeldes in das Maifeld. Das Wort feudum allerdings, welches aus Südfrankreich stammt, wird erst seit dem 11. Jahrhundert in Deutschland bekannt, und erst im 13. verdrängt es die alte Bezeichnung beneficium ganz.

In späteren Jahren, als Heine in Frankreich lebte, scheint er sich mit der speziell deutschen Geschichte des Mittelalters und mit deutschen Historikern nicht mehr beschäftigt zu haben. Die kleine Abhandlung „Verschiedene Geschichtsauffassung“ (VII, 294), die gegen Leopold von Rankes Wellentheorie in der Geschichtsentwicklung gerichtet ist, stammt schon aus dem Anfang der dreißiger Jahre her. An die Stelle deutscher Historiker treten später die französischen, die der Dichter zum Teil aus persönlichem Verkehre kannte. In der „Lutezia“ (VI, 400 ff.; VII, 371) zum Beispiel bespricht er Michelets „Histoire de France“, welche Frankreichs Schicksale von den ältesten Zeiten bis zum 18. Jahrhundert an den Augen des Lesers vorüberziehen läßt, und in einer Anmerkung zu dem „Schlachtfelde von Hastings“ (I, 481) macht er auf die Anregungen aufmerksam, die ihm durch Thierrys „Histoire de la conquête de l'Angleterre“ zuteil wurden. Mag ihm Thierry für dieses Gedicht nicht mehr als die Anregung hergegeben haben, mag Heine daneben noch andere Quellen, wie Bulwers 1848 erschienenen Roman „Harold“, wenigstens mit dem letzten Kapitel „The Field of Hastings“, zu Rate gezogen haben, die eingehende Lektüre jenes Geschichtswerkes läßt sich auch an anderen Nachwirkungen erkennen: der „König Richard“ des

---

[1] Eine Zusammenstellung der von mir zitierten und sonst noch in Betracht kommenden Literatur gibt Richard Schröder, „Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte“, 4. Auflage, Leipzig 1902, S. 153 und S. 158.

„Romanzero" (I, 357) und der „Helfer" der „Nachlese" (II, 116) verdanken ihm ebenfalls ihre Entstehung.

Nachdem sich Thierry über den im englischen Volke einst allgemein verbreiteten Glauben an die Rückkehr des Königs Artus ausgesprochen hat und über die zahllosen Beunruhigungen und Gefahren, welche den normannischen Herrschern daraus erwuchsen, fährt er fort: [1]) „Enfin le tombeau d'Arthur ne se voyait nulle part; on l'avait souvent cherché sans jamais pouvoir le décrouvrir, et ce hasard semblait une confirmation de tous les bruits, qui se répandaient." Deshalb beschließen die Normannen die Hoffnung des Volkes dadurch zunichte zu machen, daß sie eine Entdeckung des Grabes in aller Form fingieren: „1189 un abbé publia tout à coup qu'un barde du pays de Pembroke avait eu des révélations sur la sépulture du roi Arthur; et l'on commença des fouilles profondes dans l'intérieur du monastère, en ayant soin d'enclore le terrain où se faisaient les recherches, pour écarter les témoins suspects. La découverte ne manqua pas, et l'on trouva, disent les contemporains, une inscription latine gravée sur une plaque de métal, et des ossements d'une grandeur extraordinaire. On enleva les restes précieux avec de grandes marques de respect, et Henry II les fit placer dans un cercueil magnifique, dont il ne plaignit pas la dépense; car il se croyait amplement dédommagé par le tort que devait faire aux Gallois la perte de leur rêve le plus cher, de la superstition qui animait leur courage et ébranlait celui de leurs conquérants." An diesen scheinbaren Triumph des Königs knüpft Heine in seinem 1848 entstandenen Gedichte „Der Helfer" unmittelbar an:

„Frohlockst, Plantagenet, und glaubst,
Daß du die letzte Hoffnung uns raubst,
Weil deine Knechte ein Grabmal fanden,
Worauf der Name Arthur gestanden.
Arthur ist nicht gestorben, es barg
Nicht seinen Leichnam der steinerne Sarg,
Ich selber sah ihn vor wenig Tagen
Lebendigen Leibes im Walde jagen."

---

[1]) Ich habe die achte Ausgabe in 3 Bänden, Bruxelles 1841, benützt, III, 96 f. Die von Heine selbst zitierte (I, 481), für das „Schlachtfeld von Hastings" vorbildliche Stelle steht hier I, 254.

„Tantôt qu'il avait paru dans un bois en Basse-Bretagne, ou bien que les forestiers du roi d'Angleterre, en faisant leur ronde au clair de la lune, entendaient souvent un grand bruit de cors, et rencontraient des troupes de chasseurs qui disaient faire partie de la suite du roi Arthur":

„Wie allgewaltig sein Hifthorn schallt,
Trara, trara — durch Tal und Wald,
Die Zauberklänge, die Wundertöne,
Sie sind verständlich für Cornwalls Söhne."

Die zweite für das Gedicht „König Richard" vorbildliche Stelle, die Heine mit dem ihm eigentümlichen Spotte in eine ganz andere Beleuchtung gerückt hat, lautet bei Thierry (III, 133): „Après sa victoire, [1]) le roi Richard, voulant se délasser, fit un voyage de plaisir dans la plus grande forêt de l'Angleterre, qui s'étendait depuis Nottingham jusqu'au centre du comté d'York, sur un espace de plusieurs centaines de milles. Jamais de sa vie il n'avait vu ces forêts, et elles lui plurent extrêmement. Au sortir d'une longue captivité on est toujours sensible au charme des sites pittoresques":

„Wohl durch der Wälder einödige Pracht
Jagt ungestüm ein Reiter,
Er bläst ins Horn, er singt und lacht
Gar seelenvergnügt und heiter.

Dem König ist wohl in der freien Luft,
Er fühlt sich wie neugeboren,
Er denkt an Östreichs Festungsduft
Und giebt seinem Pferde die Sporen."

[1]) Nämlich über die Rebellen nach seiner Rückkehr aus der deutschen Gefangenschaft.

IV.

Das kulturgeschichtliche Milieu im „Rabbi von Bacherach“.

Wenn man auf Grund der Briefe Heines, die in den Jahren 1823—25 so oft von einem Chronikenstudium berichten, auf das Resultat sehr erwartungsvoll ist, dann wird man bei einer näheren Untersuchung einigermaßen enttäuscht. An der Hand seiner Werke läßt sich mit Ausnahme der schon besprochenen Chronik der Stadt Lüneburg und der Nürnberger von Wagenseil nur noch eine einzige nachweisen, die Limburger Chronik. Und bin ich auch weit davon entfernt, von nicht Erwähntem auf nicht Gelesenes schließen zu wollen, so wird man doch mit Goedeke getrost behaupten können, daß ihn die Göttinger Bibliothek keinesfalls „ruiniert“ hat.

Die Limburger Chronik ist seit dem Jahre 1697 wiederholt im Druck herausgegeben worden, die 1826 zu Herborn erschienene Neuauflage Vogels kam für Heine vermutlich zu spät. Denn wenn er auch die Chronik erst in den „Geständnissen“ (VI, 73) erwähnt, ich stimme durchaus Lion Feuchtwanger (S. 56) bei, daß er sie schon um die Mitte der zwanziger Jahre gelesen und zwar in erster Linie für den „Rabbi von Bacherach“ gelesen hat. Dafür spricht, von allem abgesehen, was ich sonst noch ausführen werde, allein der Umstand, daß er in den „Geständnissen“ aus der Erinnerung schöpft, wie die unmögliche Jahreszahl 1480 [1]) deutlich beweist, dafür spricht auch das

[1]) Die Limburger Chronik umfaßt überhaupt nur die Jahre 1336—1398 und ist bald nach 1402 von Tileman Elhen von Wolfshagen niedergeschrieben worden.

Geißler-Lied in dem Romane selbst (IV, 468); denn Förstemanns Buch „Die christlichen Geißlergesellschaften“ kann wegen des späten Erscheinungsjahres 1828 als Quelle für den „Rabbi“ nicht mehr in Betracht kommen. „Diese Chronik“, sagt Heine in den „Geständnissen“ (VI, 73), „ist sehr interessant für diejenigen, welche sich über Sitten und Bräuche des deutschen Mittelalters unterrichten wollen“, und das wollte er selber eben damals, als er seinen Roman plante. „Sie beschreibt“, fährt er fort, „wie ein Modejournal die Kleidertrachten, sowohl die männlichen als die weiblichen, welche in jeder Periode aufkamen“, und gleich die Flagellanten hat er zum Beispiel im „Rabbi“ nach ihr gezeichnet. Als „halbnackte Männer und Weiber“ schildert er sie (IV, 450), „si daden ire kleider uz bit uf ire niderkleit“, berichtet Tileman (S. 32).[1] Die getreue Wiedergabe der Erzählung von dem aussätzigen Mönche, dessen liebliche Lieder man allenthalben singt, während er selbst krank und von der Welt abgeschlossen dahinsiecht, und auch das feste Haften des stehenden Ausdrucks „do sang man unde peif“ beweist uns aber zugleich, wie gründlich Heine die Chronik einstens studiert haben muß.

Im allgemeinen sind in den Vorarbeiten für den „Rabbi von Bacherach“, der das mittelalterliche Situationsgemälde ist, von dem 1824 das Tagebuch Wedekinds berichtet, zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden: eine, welche sich auf die europäischen und insonderheit die deutschen Judenverfolgungen des Mittelalters bezieht, und eine zweite, die für die Schilderung des Frankfurter Milieus im 15. Jahrhundert bestimmt ist. Für die Judenverfolgungen konnte die Limburger Chronik dem Dichter nicht allzuviel an die Hand geben; denn sie berührt naturgemäß nur die Ereignisse während der großen Pest 1348—50. Dagegen macht Wagenseil in seiner Abhandlung „Von vermuthlicher Herkunfft der Ziegeiner“ eine ganze Anzahl Chroniken namhaft, welche alle die Juden der Brunnenvergiftung beschuldigen (S. 438): „Kein einiger Geschichtschreiber“, sagt er, „ist/ welcher die Begebnussen selbiger Zeit erzehlet/ so nit

[1]) Die Seitenzahlen in den Klammern beziehen sich auf die Ausgabe [de]r Limburger Chronik in den MGH, Deutsche Chroniken Bd. IV.

dieses gemeinen Aufstands der Christenheit wider die Juden/ bevorab in Teutschland/ gedencken solte." „Von dem läppischen in Chroniken und Legenden bis zum Ekel oft wiederholten Märchen" spricht Heine (IV, 450). Seine Hauptquelle waren jedoch, wie schon Feuchtwanger (S. 65) hervorhebt, neben den Werken von Basnage, Beauval und Schreiber die „Jüdischen Merkwürdigkeiten" von Johann Jakob Schudt, welche die deutschen Judenverfolgungen in zwei besonderen Kapiteln [1]) behandeln und ebenfalls eine Reihe von authentischen Chroniken zitieren. Den Hostiendiebstahl freilich erzählen auch sie nicht in der Heineschen Fassung, sie berichten nur, daß man Sakramente im Mörser blutig gestoßen habe, während im „Rabbi" dieselben mit Messern durchstochen werden, bis Blut herausfließt. Deshalb mag der Dichter hier speziell von dem „Wunderhorn" beeinflußt sein, daß er 1824 mit der „Tröst-einsamkeit" zusammen aus der Göttinger Bibliothek entliehen hatte; [2]) denn dieses beschreibt den Vorgang in den „Juden zu Passau" genau in der gleichen Weise, wie er selber:

„Die Juden ließens — (das Sakrament) — zur Synagogen
Bald tragen aufn Altarstein,
Ein Messer sie auszogen
Und stachen grimmen drein.
Bald sahen sie rausfließen
Das Blut ganz mild und rein."

Viel wichtiger als die kurze Darstellung der Judenverfolgungen ist aber das kulturhistorische Gemälde, das Heines Roman von dem deutschen Städteleben des ausgehenden Mittelalters entrollt. Und hier tritt zu den beiden bisher genannten Hauptquellen, der Limburger Chronik und Schudts „Jüdischen Merkwürdigkeiten", noch eine dritte hinzu: die „Geschichte der Stadt Frankfurt a. M.", die Anton Kirchner daselbst in zwei Bänden 1807 herausgegeben hat. Sehen wir uns in diesem Werke etwas eingehender um, so lösen sich mit einem Male alle Schwierigkeiten. Heines Angaben, die bisweilen eine geradezu verblüffende Vertrautheit mit dem Stadtbilde im 15. Jahrhundert bekunden und unmöglich etwa nur auf seinen eigenen

---

[1]) Teil I, S. 445, Teil IV, S. 289.

[2]) Goedekes Grundriß, 1. Auflage, III, 449, 2. Auflage, VIII, 585.

Aufenthalt in der alten Reichsstadt zurückgeführt werden können, erklären sich jetzt von selbst; denn Kirchner hat seine Geschichte in Zeitabschnitte eingeteilt, so daß sich der Dichter in dem Kapitel, welches die Jahre von 1347—1519 behandelt, nur näher zu orientieren brauchte.

Von Kirchner (463)[1]) weiß er, daß der Magistrat den Römer zu Rathauszwecken erst ankaufte (IV, 465), aus ihm (430) hat er seine Beschreibung von dem Banner des Hauses Limpurg entlehnt. „Das Banner", sagt jener mit Heine (IV, 465) fast wörtlich übereinstimmend, „zeigt eine Jungfrau, die einen Sperber auf der Hand trägt, ihr zur Seite einen Affen mit einem Spiegel." Der noch folgende Spruch „Zucht und Ehren soll man mehren und Freud nit wehren" ist dagegen im „Rabbi" weggelassen. Ein „Freudendirnen" betitelter Abschnitt Kirchners (589 f.), aus dem ich nur einige vorbildliche Sätze herausheben will, hat ferner den Zug der fahrenden Fräulein angeregt: „Weniger streng", heißt es dort, „war das Mittelalter gegen Freudendirnen"; „Kaiserwahlen, Reichsversammlungen und Fürstentage bevölkerten die Stadt mit diesem Auswurf der Menschheit." „Auch auf die Messen kamen fremde Dirnen hierher, die mit dem Stöcker dingen mußten." „Seit uralter Zeit hatte man zu ihrem Aufenthalt das Rosental bestimmt." Über die häufige Anwesenheit Maximilians in Frankfurt war der Dichter gleichfalls durch Kirchner orientiert, und zwar weilte der Erzherzog, wie schon Feuchtwanger (S. 52) mitteilt, zunächst im Jahre 1486 daselbst. Er wurde aber damals nicht, wie dieser fälschlich berichtet, gekrönt, sondern erst zum deutschen Könige gewählt. Seine Krönung fand vielmehr sieben Wochen nachher in Aachen statt; denn dieses ist ja die Krönungsstadt der deutschen Könige, Frankfurt aber seit der Goldenen Bulle die Wahlstadt. Der erste deutsche König, der in Frankfurt zugleich gewählt und gekrönt wurde, ist Maximilian II., und dieses Ereignis fällt erst in das Jahr 1562.

Weiterhin hielt sich Max I. 1489 in der alten Mainstadt

Seitenzahlen in den Klammern beziehen sich, wenn nichts Be-erkt ist, stets auf Kirchners ersten Band.

auf, und 1492 und 1495 kehrte er wiederum dahin zurück. „Wo Max einen Reichstag hielt“, berichtet Kirchner (383), „durften Turniere nicht fehlen; es ist bekannt, wie oft er selbst mit Erfolg um den Dank gestritten. Diesmal — nach Kirchner 1489 — begnügte er sich nur ein Zuschauer zu sein bei fremden Heldentaten, denen von Brandenburg, Braunschweig und vielen anderen überließ er es, sich herumzutummeln: erstere hielten ein scharfes Rennen.“ Mehrere Kapitel später (599, Anm.) heißt es noch einmal: „So turnierte hier der Markgraf von Brandenburg mit dem Herzog von Braunschweig vor König Max.“ Ich brauche nicht erst zu betonen, daß auf diese Angaben die Turnierschilderung im „Rabbi“ (IV, 465) zurückzuführen ist. Erklärt sich doch aus Kirchner auch der sonderbare, von Heine gewählte Name „Walter der Lump“; denn als einst ein Frankfurter Patrizier, mit Namen Peter von Marburg, im Turnier große Heldentaten verrichtete, da fragte der Pfalzgraf, erzählt jener (600), erstaunt den Kampfrichter: „Wer ist der Lump, der wie ein Löwe streitet?“ Seit dieser Zeit „führte Herr Peter mit edlem Stolz den Beinamen der Lump“. „Er lebte im Anfange des 15. Jahrhunderts, und auch sein Sohn behielt den Zunamen bei.“ Die Übernahme des Turnieres zwischen dem Brandenburger und dem Braunschweiger in Heines Roman ist nun aber für die Datierung der Handlung desselben von höchster Wichtigkeit; denn wie die Annales Dominicanorum Francofurtensium, die Petrus Herpius gesammelt und Senckenberg [1]) herausgegeben hat, bezeugen, hat zu Frankfurt ein solches Turnier in der Tat stattgefunden, und zwar während des Reichstages von 1489: „Eodem anno — (1489) — Francofordiae coram Rege Romanorum Fridericus [2]) Marchio Brandenburgensis et Dux de Brunsvig in equis sibi obviaverunt cum lanceis acutis.“ Will man die Handlung des Rabbi-Fragmentes, obwohl Heine selbst eine genaue Datierung offenbar absichtlich vermeidet, mit einem ganz bestimmten Jahre beginnen lassen,

---

[1]) Henricus Christianus Senckenberg: „Selecta iuris et historiarum“, Frankfurt 1734, II, 22 f.

[2]) Durch den Namen Friedrich braucht man sich nicht verwirren zu lassen; der damals regierende Kurfürst von Brandenburg, Johann Cicero, kann schon des Titels „Marchio“ wegen nicht gemeint sein.

so wird man sie also nicht, wie es Feuchtwanger (S. 54) tut, schon für 1486/87, sondern erst für 1489 ansetzen.

Ob in Frankfurt zur Zeit, als sich der Dichter dort aufhielt, während der Messe Buden am Mainufer aufgeschlagen wurden, wie es der „Rabbi“ (IV, 463) erzählt, kann ich nicht sagen; für das Mittelalter hebt Kirchner (552) den Brauch ausdrücklich hervor. Geht doch dessen Einfluß auf Heine so weit, daß man selbst die Darstellung des Quacksalbers und der Fechtmeister (IV, 466) als entlehntes Gut betrachten muß! Das Gerüst des Quacksalbers, der Hanswurst, das Zahnausreißen, sogar das Uringlas, alles wird schon bei Kirchner (II, 486) genannt. „Die Messen“, sagt er (552), „waren die hohe Schule der Fechtmeister, die Aufzüge derselben gehörten zu den Festen des Volkes. Mit Bändern geschmückt, ein altes Schlachtschwert ohne Bügel schulternd zogen sie auf den Roßmarkt. Gewöhnlich reisten zwei Gladiatoren miteinander, zogen aber durch verschiedene Stadttore ein, um sich zufällig begegnen zu können.“ „Zwei Fechtmeister, in bunten Bändern einherflatternd, ihre Rapiere schwingend, begegneten sich hier wie zufällig und stießen im Scheinzorn aufeinander“, erzählt Heine. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß er Kirchner auch für seine Schilderung der Frankfurter Judenverhältnisse zu Rate gezogen hat; denn dieser widmet dem Ghetto fast in jedem Buche ein besonderes Kapitel und gibt im Anschlusse an Schudt in gedrängter, klarer Übersicht, was dort über Hunderte von Seiten zerstreut ist. An der Hand eines Beispieles will ich sogar untrüglich nachweisen, daß Heine wenigstens hier nicht direkt aus den „Jüdischen Merkwürdigkeiten“, sondern erst aus zweiter Hand, von Kirchner, geschöpft hat. Es handelt sich um die kleine Erzählung von dem Manne im Brückenhäuschen (IV, 463), der jedem, welcher ihm eine tote Ratte bringt, eine Entschädigung auszahlt. Diese besteht bei Schudt (II, 320 f.) in Pfennigen, und in dem Häuschen sitzt nach ihm „eine bestellte Person“; Kirchner (452) dagegen läßt die Bezahlung in Hellern verabfolgen und setzt einen getauften Juden dahin. Und ganz ebenso wie der letztere verfährt auch Heine. Man wird deshalb gut tun, den Einfluß Schudts auf den „Rabbi“ etwas zu

reduzieren oder richtiger, ihn zum Teil erst durch das Buch von Kirchner hindurchgehen zu lassen. Für die Schilderung der jüdischen Kleidertracht (IV, 475) freilich reichen die Angaben des letzteren nicht aus, und so wird man gerade hierbei wieder auf Schudt direkt verweisen müssen. Schon dieser (II, 252) hebt die Spitzbärte und die schwarzen Mäntel der Männer, sowie die weißen Halskrausen bei Männern und Frauen besonders hervor und kommt der Phantasie des Lesers noch mit einigen sehr instruktiven Stichen zu Hilfe. Die gelben Ringe an den Mänteln der Männer und die hochaufstehenden blaugestreiften Schleier der Frauen, welche seit 1215, seit dem großen Lateranischen Konzile, allgemein als Erkennungszeichen der Juden galten, waren in Frankfurt 1452 infolge einer Mainzer Provinzialsynode von neuem aufs strengste angeordnet worden.

In Heines übriger Trachtenschilderung geht der Einfluß Kirchners mit dem der Limburger Chronik Hand in Hand. Als besonders charakteristisch für das Mittelalter fällt uns dort die Mode der Schnabelschuhe und die der Kleider von geteilter Farbe auf. Beide mochte der Dichter schon aus der frühdeutschen und frühholländischen Malerei kennen, jene werden außerdem noch in der Limburger Chronik ausdrücklich genannt. „Da gingen di langen snebel an den schuwen an", heißt es hier unter dem Jahre 1350 (S. 39) und 1362 noch einmal „dise engen langen lersen gingen ane mit langen snebeln" (S. 52). Am Ausgange des 15. Jahrhunderts konnten also die Schnabelschuhe nicht mehr ganz so modern sein, wie es Heine beschreibt; kamen sie doch auch nach Deutschland schon von England her, wo sie seit dem Ende des 11. Jahrhunderts getragen wurden, [1]) und im 16. verschwinden sie überhaupt bald ganz. Aber Kirchner schildert sie noch für den Zeitraum bis 1519 als das Zeichen des vornehmen Mannes. „Den Gesellen der Handwerker und den Dienern", berichtet er (599), „hat man die Schuhe mit zierlichen Schnäbeln untersagt"; und zum Beweise dafür, mit welcher Wichtigkeit schon im

[1]) Alwin Schultz I, 296. Den besten mir bekannten, zusammenfassenden und sehr übersichtlichen Bericht über die Kleidertracht des späteren Mittelalters bietet Georg Steinhausen: Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig und Wien 1904, S. 394 ff.

Mittelalter die herrschende Mode gehandhabt wurde, führt er die Tatsache an, daß die Handwerkergesellen in Friedberg 1468 einen Aufruhr einzig und allein deswegen begannen, weil ihnen der Rat verboten hatte, an dem einen Fuß einen weißen und an dem zweiten einen schwarzen Schuh zu tragen. „Selten", sagt er (598), „war ein Prachtkleid von einerlei Farbe; war die rechte Seite schwarz, so war die linke rot oder weiß, oft waren viererlei Farben am nämlichen Rock." Von dem Empfange Kaiser Friedrichs III., der 1474 mit seinem Sohne Max zusammen nach Frankfurt kam, erzählt er zudem, daß „neben des Kaisers Wagen eine Ehrenwache junger Altbürger ritt, ganz nach dem Geschmack der Zeit gekleidet: die eine Seite der reich gestickten Gewänder war rot, die andere schwarz und weiß gewürfelt, ein großer Federhut zierte das Haupt". Dementsprechend gibt Heine seinen „stutzerhaft" gekleideten jungen Patriziern (IV, 465) „keck befiederte Barette und seidene Kleider von geteilter Farbe, wo die rechte Seite grün, die linke Seite rot, oder die eine regenbogenartig gestreift, die andere buntscheckig gewürfelt" ist.

Die weiteren Trachtenschilderungen des „Rabbi" mögen zum Teil noch durch die Limburger Chronik angeregt sein. Die Samthäubchen der jungen Mädchen (IV, 465), die auf der Stirn in einer Spitze zusammenlaufen, gehen vielleicht auf die „kogeln" der Chronik zurück, von denen es heißt (S. 80), daß sie den Frauen „vorn uf zu berge stunden, als man die heiligen malet mit den diadematen", und die „allzu knapp bekleideten" fahrenden Fräulein, die „ihren weißen, frechen Busen entblößten" (IV, 466), kann man etwa mit der Angabe zusammenhalten „di frouwen drugen wide heubtfinster, also daz man ire broste binach halbe sach" (S. 39). Im übrigen ist die Limburger Chronik insofern bestimmend gewesen, als sie die Bedeutung der Frankfurter Messe, der auch Kirchner (534) ein besonderes Kapitel widmet, schon für jene frühen Zeiten belegt: aus Limburg (S. 55) und bis aus den Niederlanden (S. 62) her läßt sie die Kaufleute auf die „misse zu Frankenfurt" ziehen. Endlich hat ihre Erzählung von der „schonen Agnese" (S. 37) wohl auch mit dazu beigetragen, daß Heines Sarah das Adjektivum „schön" zum ständigen Beiwort erhielt.

Zieht man jetzt das Resultat aus meinen Quellennachweisen, so ergiebt sich, daß Schudt und die Limburger Chronik für den „Rabbi von Bacherach“ zwar einzelnes beigesteuert haben, daß aber Kirchners „Geschichte der Stadt Frankfurt a. M.“ bei weitem dominiert. Und wenn auch der historische Wert von Heines Angaben, da sein Gewährsmann zuverlässig ist, deshalb nicht verliert, so wirft doch die Entdeckung auf seine mittelalterlichen Studien ein nicht gerade günstiges Licht. Anders ist das Ergebnis, wenn man die Darstellung auf ihre künstlerische Seite hin prüft; dann kann man nur bewundern, wie der Dichter aus dem massenhaften Wuste seiner Vorbilder mit geschicktem Griffe herausgelangt hat, was seiner Schilderung Leben und Farbe verleiht. Ja, man wird dann sogar zugeben müssen, daß er seine Auswahl auch mit historischem Verständnis getroffen hat; denn bis in die Einzelheiten hinein bietet er nicht Nebensächliches, sondern meist gerade das Charakteristische jenes Zeitalters. Es ist wirklich das ausgehende Mittelalter, das hier in farbensattem Gemälde an uns vorüberzieht. Das lärmende Gedränge der Frankfurter Messe kündet uns die Zeit des blühenden Städtewesens, die Masse der feilgebotenen Seidenwaren und Luxusartikel erinnert uns an die Worte Enea Sylvios, daß Deutschland die reichste Nation von Europa sei. Schüchtern macht sich in dem Turnier vor dem Römer das untergehende Rittertum noch einmal geltend, und der „letzte Ritter“ selbst steht beifallklatschend oben auf dem Balkone. Aber die neue Zeit ist noch nicht erfüllt, Heiligenfahnen flattern noch in der Prozession auf den Straßen, und die Juden leben abgesondert, ein gedrücktes Geschlecht! In der Stadt jedoch pulsiert die ausgelassenste Lebenslust, man pufft und stößt sich, um nur alles genießen zu können, was irgend zu sehen ist; an derben Schauspielen, wie sie der Quacksalber und die Fechter vorführen, am lauten Trubel findet man Gefallen. Freudenmädchen durchziehen die Straßen, und das Lebensfrohe des Jahrhunderts gibt sich am vernehmlichsten in seinen bunten Trachten kund: es ist das ausgehende Mittelalter, eine realistische Zeit.

Nicht annähernd so gelungen, wie dieses erste Kulturbild, sind einige spätere Schilderungen mittelalterlicher Lebensverhält-

nisse, die Heine in der „Göttin Diana“ (VI, 104 f.) und in seinem „Faust“ (VI, 492 f.) bringt. Eigentlich erhalten wir hier überhaupt keine Kulturbilder mehr, sondern nur farblose Bühnenbemerkungen. Anstatt zum Beispiel die Kleidung Fausts näher zu beschreiben, schildert ihn der Dichter sehr einfach in „altdeutscher Gelehrtentracht“ (VI, 481), und die Bürgersleute des Volksfestes bekommen die „niederländische Tracht des 16. Jahrhunderts“ (VI, 492). Wie diese Kleider im einzelnen ausgesehen haben, das überläßt er jetzt völlig der Phantasie des Lesers oder der Sachkenntnis bzw. Willkür des Theaterregisseurs; wissenschaftliche Vorstudien, wie er sie für den „Rabbi“ gemacht hat und später auch bei der Beschreibung des Bacchusfestes in den „Göttern im Exil“ noch bekundet, war ihm das Mittelalter damals nicht mehr wert. Wo aber seine Darstellung einmal belebter wird, wie etwa bei dem Aufzuge des Quacksalbers im „Faust“ (VI, 493), da ist sie nur eine dem Raum nach breitere Kopie jenes kleinen, mit raschen, doch scharf andeutenden Strichen hingeworfenen Bildes im „Rabbi“.

V.

Abkehr vom Mittelalter, aber Fortbeschäftigung mit seiner Sagen- und Märchenwelt.

Heines reiferes Interesse für das deutsche Mittelalter, das sich in seinen Universitätsstudien kundgibt, ist in letzter Linie ebenso auf dem Boden der Romantik erwachsen, wie seine erste Jugendschwärmerei. A. W. Schlegel hat ihn in das wissenschaftliche Studium eingeführt, unter seinen Auspizien lernte er das Nibelungenlied kennen, in romantischen Zeitschriften las er mittelhochdeutsche Minnegesänge, im „Wunderhorn" hat er das alte Volkslied studiert. Was sollte nun aus der Pflanze werden, als ihr der Mutterboden entzogen wurde, als sich jene Kunstrichtung allmählich verlor? Schon seit den Befreiungskämpfen ringt ja mit der schönen Traumwelt der Romantik, die sich so gern in die Vergangenheit zurückversenkt, eine realer denkende neue Zeit, die im Gegenteil ganz den Interessen des Tages hingegeben ist. Scharf platzen die Anschauungen zweier Zeitalter aufeinander. Inmitten der Burschenschaft, die durchaus romantische Tendenzen verfolgt, entstehen im Anschluß an die Freiheitsgesänge neue Lieder, Töne, wie man sie seit dem Sturm und Drang, seit dem Göttinger Bunde nicht mehr gehört hat. Das Joch des fremden Unterdrückers ist gefallen, jetzt soll auch die Bevormundung durch die eigenen Fürsten einer freieren Handhabung der Regierungsgewalt weichen. Nur durch die höchste Anspannung der Gesamtheit,

6*

nur durch die Mithilfe jedes einzelnen ist das Staatsschiff im Sturm aus der Brandung gerettet worden, jetzt will auch der einzelne gleichberechtigt mit am Ruder sitzen! Nicht um schwärmerische Ideale bekümmert man sich mehr, man fordert die reale Tat. Statt der begeisterten Ritter des 12. und 13. Jahrhunderts, die zum Heiligen Grabe gepilgert sind, wählt man Hutten und Sickingen als Führer, und wie diese selber einst getan haben, ruft man laut nach einer neuen Zeit. 1817 dichtet Karl Follen, das Volk zu ermuntern und die Fürsten zu schrecken, sein viel gesungenes „Großes Lied", Ludwig Börne beginnt in der „Wage" den Kampf gegen Goethe und gegen das ganze vorangegangene, „ästhetische" Zeitalter. In den zwanziger Jahren aber, als die Griechen auf den türkischen Zwingherrn mit dem Schwerte losschlagen, da unterstützt man sie — selber freiheitsdürstend — mit Wort und Tat. Wie berauschend wirkt die plötzliche Kunde von der französischen Julirevolution: scharenweise eilen die Deutschen wieder an den Herd der Freiheit, man will bei uns fortsetzen, was die Franzosen begonnen haben. Das Hambacher Fest scheitert zwar, doch eine große politische Tendenzliteratur erhebt kühn ihr Haupt, und ihre Stimme wird immer lauter, bis ihre Forderungen 1848 wenigstens teilweise Gehör finden.

Ein so kolossaler Umschlag in der Zeitstimmung konnte auch auf Heine nicht ohne Einfluß bleiben. Er hatte ja nie zu jenen blinden Nachbetern des Mittelalters gehört, welche längst abgelebte Institutionen erneuert wissen wollten, er hatte im Gegenteil alle altertümelnden Äußerlichkeiten im Leben seiner Zeit von Anfang an bekämpft. Nur den Geist der Vergangenheit wollte er wiedererwecken, und Ritter- und Christentum sollten diesem Zwecke nur als poetische Kunstmittel dienen (VII, 151). Poesie und Leben aber hat er scharf voneinander gesondert. Darum konnte er zu gleicher Zeit einen romantischen Ritterkult und einen modernen Napoleonskult treiben, darum stehen schon in seiner ersten Gedichtsammlung die Grenadiere mit dem Kreuz der Ehrenlegion neben den turnierenden Minnesängern, darum bewundert er auf seiner Harzreise (III, 511 f.) die zauberischen Burgruinen und verwünscht sie doch als „die Felsennester der privilegierten Raubvögel".

Ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen, gehen zunächst beide Tendenzen nebeneinander her: die aus der Romantik gebliebene Hinneigung zum Mittelalter und das Interesse für die Tagesfragen, für die Forderungen der Gegenwart. Allmählich aber greift das letztere weiter um sich, die Vergangenheit wird dementsprechend in den Hintergrund gedrängt. Das Scheitern der Dozentenpläne beschleunigt die Wandlung, die Beschäftigung mit dem eigentlichen Mittelalter hört bald völlig auf. Und nicht genug damit! Da die Zustände, denen der moderne sozialpolitische Kampf gilt, größtenteils aus jenen Jahrhunderten herrühren, da Heine in seinem eigenen Studium der Judenverfolgungen mittelalterliche Unduldsamkeit kennen gelernt hat, so glaubt er durch die romantischen Neigungen schließlich sogar die Interessen der Gegenwart bedroht. „Die Schriftsteller," sagt er in der „Romantischen Schule" (V, 354), „welche in Deutschland das Mittelalter aus seinem Grabe hervorzogen, hatten nicht nur artistische Zwecke, und die Wirkung, die sie auf die große Menge ausüben konnten, gefährdete die Freiheit und das Glück meines Vaterlandes." Ganz anders lägen die Verhältnisse in Frankreich. „Vous pouvez, vous autres Français, admirer et aimer la chevalerie. Il ne vous en est resté que de jolies chroniques et des armures de fer. Vous ne risquez rien à amuser ainsi votre imagination, à satisfaire votre curiosité. Mais chez nous, Allemands, la chronique du moyen-âge n'est pas encore close; nous y sommes encore enfoncés dans ce moyen-âge: nous combattons encore ses caducs représentants; nous ne pouvons donc l'admirer avec une grande complaisance. Il nous faut au contraire nous échauffer d'une haine partiale pour que notre force destructive ne soit point paralysée" (IV, 616). Darum greift er zunächst die alten Feudalinstitutionen des Adels und der Geistlichkeit an, in denen er nur noch den „Vampyr des Mittelalters" sieht, „der den Völkern das Blut und das Licht aus dem Herzen saugt" (III, 495). Die Poeten und Historiker, welche altdeutsche Herrlichkeit preisen, schilt er ohne Rücksicht darauf, daß er einst selber zu ihnen gehört hat, „verrückte Narren und Schälke", und die Steine der Frankfurter Judengasse ruft er als beredte Zeugen für die Berechtigung eines solchen Vorgehens an (VII, 27). Auf der ganzen

Linie wird seit dem Ende der zwanziger Jahre der Kampf „gegen die Landsknechte des Mittelalters“ (VII, 509) aufgenommen. Nicht nur den Institutionen desselben, auch seiner Kunst gilt jetzt des Dichters Haß. Selbst diese kann er nicht mehr objektiv betrachten, und wenn die Poesie dabei verhältnismäßig gut wegkommt, so geschieht es nur deswegen, weil sie der Masse des Volkes unzugänglich, unbekannt und daher im Heineschen Sinne ungefährlich ist; denn von den alten Kuhreihenliedern, die im Volke noch gesungen werden, befürchtet er ja auch, daß sie „die Gemüter wieder in den Glaubensstall der Vergangenheit zurücklocken“ könnten (IV, 236). Viel schlimmer als der Poesie ergeht es der Malerei des Mittelalters und noch schlimmer der gotischen Baukunst. Jene ist ja in Kirchen und Schlössern für jedermann zu sehen, und in die alten Dome strömt das Volk heute noch ebenso willfährig, wie einst in den Zeiten der Kreuzzüge: „Les grandes cathédrales, ce sont les plus terribles forteresses de nos ennemis!“ (IV, 616.)

In seiner Jugend hatte Heine die romantische Verehrung für die bildende Kunst des Mittelalters durchaus mitgemacht. Den Kölner Dom, den er damals als „steinernes Nibelungenlied“ pries (VII, 217), hatte er in dem Sonette an Heinrich Straube besungen, und das „Lyrische Intermezzo“ (I, 69 f.) feierte das berühmte Altarbild Stephan Lochners. Aber die letztere, vom Pinsel des altdeutschen Malers so oft verherrlichte Szene, die anbetenden Könige vor der Madonna mit dem Kinde, rückt schon einige Jahre später, in der „Heimkehr“ (I, 112), in bedenklich profanere Beleuchtung:

„Der Stern blieb steh'n über Josephs Haus,
Da sind sie hineingegangen,
Das Öchslein brüllte, das Kindlein schrie,
Die heil'gen drei Könige sangen.“

Allmählich verliert die mystisch umschwärmte Madonna selbst ihren verklärenden Schimmer, sie wird zur „Femme du bureau“ (V, 531), zur „Dame du comptoir“ (V, 226) der katholischen Kirche, die wir dementsprechend mit einem großen Handelshause verglichen finden (III, 389). Und in den dreißiger

Jahren vollends, als sich der Dichter zu den Saint-Simonistischen Anschauungen bekehrt, die überall nur das blühende Leben suchen, da erscheinen ihm die Gemälde der altdeutschen Meister geradezu unerträglich. Die Schleißheimer[1]) Galerie, welche freilich auf diesem Gebiete neben wenig Gutem eine Masse des Unbedeutenden und bisweilen sogar Abstoßendes bietet, gilt ihm als die widerwärtigste Sammlung jener ganzen Kunstrichtung (V, 535); auf ihren Gemälden sieht er nichts als „schieffromme Köpfe, lange dünne Arme, magere Beine und ängstlich-unbeholfene Gewänder“ (V, 225). „Es war,“ sagt er von den altdeutschen Künstlern, „als malten sie nur für die Galerie eines Scharfrichters, und am öftersten malten sie ein Gott-Vampyr, das qualvoll stirbt und nächtlich aus dem Grabe steigt, um den Menschen die rote Lebenslust aus dem Herzen auszusaugen“ (V, 531). Noch deutlicher als in der Malerei tritt ihm aber das angebliche Charakteristikum der mittelalterlichen Kunst, die spiritualistische „Bewältigung der Materie durch den Geist“, in den Schöpfungen der Architektur entgegen. Und die Analyse, die er hier von dem Innern des gotischen Domes gibt, läßt an Geschmacklosigkeit nichts mehr zu wünschen übrig. „Das Innere des Domes“, heißt es in der „Romantischen Schule“ (V, 226), „ist ein hohles Kreuz, und wir wandeln da im Werkzeug des Martyrtums selbst; die bunten Fenster werfen auf uns ihre roten und grünen Lichter, wie Blutstropfen und Eiter; Sterbelieder umwimmern uns; unter unseren Füßen Leichensteine und Verwesung, und mit den kolossalen Pfeilern strebt der Geist in die Höhe, sich schmerzlich losreißend von dem Leib, der wie ein müdes Gewand zu Boden sinkt.“ Die Frauenkirche in München, die doch dem Stadtbilde ein so malerisches Aussehen gewährt, gilt ihm schon 1827 als ein „barbarischer Dom“, der sich „in stiefelknechtlicher Gestalt über die ganze Stadt erhebt“ (III, 217), und — mag ihn hin und wieder noch einmal eine Ahnung von dem Gewaltigen jener Bauweise durchzuckt haben (IV, 548; V, 226) — die gotische Kunst ist ihm schließlich „nichts als kranke Kunst“ (VII, 412). Der gotische Dom wird ihm zur

---

[1]) Schloß Schleißheim bei München.

symbolischen Verkörperung des verhaßten Mittelalters, das Wort „gotisch“ zur Bezeichnung des Derben (VI, 403), des finstersten Dunkelmännertums (II, 467). Nach dem Ausbruche der Julirevolution träumt er, wie die ganze Schar der gotischen Kirchen ängstlich wackelnd bei Nacht und Nebel das Weite sucht (VII, 61), den Kölner Dom speziell verwünscht er als die „Geistesbastille, in der die deutsche Vernunft verschmachten sollte“ (II, 438). Erst wenn man diesen zum Pferdestall einrichtet, lehrt das Wintermärchen, wird Deutschland wieder frei und glücklich leben können (II, 439)! „Der Kehricht des Mittelalters soll endlich fortgeräumt“ (V, 97), „alles, was aus jener Zeit noch übrig geblieben ist, soll vollends vernichtet“ werden (III, 426), und die heiligen drei Könige, die er (II, 447 f.) durch den Liktor seiner Gedanken zerschmettern läßt, sind offenbar nur das Symbol jenes gesamten Zeitalters. Sein durch die Gegenwartsbestrebungen diktierter Haß kennt kein Maß und keine Grenzen mehr, ohnmächtig wütend stammelt er ein Schimpfwort über das andere. „Die ungedruckte Glaubenszeit, wo noch keine Zeitung erschien,“ nennt er es (II, 436), das Wartburgfest ist ihm „des blödsinnigsten Mittelalters würdig“ (VII, 94). Er spricht von seiner „Mirakelzeit“ (VI, 209) und seinem „dunkelrohen Geiste“ (III, 217), braucht „mittelalterliche Roheit“ wie sprichwörtlich und untrennbar miteinander verbunden (II, 204), und noch in seinem Nachlaß (VII, 411) finden wir den Gemeinplatz: „Das Mittelalter war tiefe Nacht“.

So endete der überschwengliche Enthusiasmus der Jugendzeit! Aus einer unreifen Begeisterung für das christliche Rittertum arbeitete sich Heine zu einem abgeklärten Studium des Mittelalters empor, um dann in Interesselosigkeit zu verfallen und schließlich mit ebensolch dilettantischem Eifer gegen dasselbe zu wüten, mit dem er es anfangs gepriesen hat. Dabei betone ich noch einmal, das sich die letzte Wandlung nicht etwa erst unter allgemein jungdeutschem Einflusse vollzieht. 1834 erscheinen Ludwig Wienbargs „Ästhetische Feldzüge“, die das „Protestieren gegen die Geschichte“, den Kampf gegen „jenen altdeutschen Adel und jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit“

zum Programm erheben, und schon Ende der zwanziger Jahre hat Heine in den „Reisebildern", wenn auch in weniger marktschreierischer Weise, die gleiche Losung ausgegeben. „Was ist", heißt es hier, „die große Aufgabe unserer Zeit? Es ist die Emanzipation. Nicht bloß die der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern es ist die Emanzipation der ganzen Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden ist und sich jetzt losreißt von dem eisernen Gängelbande der Bevorrechteten, der Aristokratie." „Jede Zeit hat ihre Aufgabe, und durch die Lösung derselben rückt die Menschheit weiter. Die frühere Ungleichheit, durch das Feudalsystem in Europa gestiftet, war vielleicht notwendig oder notwendige Bedingung zu den Fortschritten der Zivilisation; jetzt hemmt sie diese, empört sie die zivilisierten Herzen" (III, 275 f.). Daher kann Heine auch auf diesem Gebiete höchstens als Vorläufer und Führer der Jungdeutschen angesehen werden, zumal er später, als sich die Forderungen der letzteren immer einseitiger zuspitzten, als sie selbst in der modernen Kunst nichts mehr gelten lassen wollten, was nicht den liberalpolitischen Gedanken der Gegenwart feierte und förderte, wieder mit aller Entschiedenheit ganz abseits von ihnen seinen eigenen Weg gegangen ist. Im „Atta Troll" hat er jene Tendenzbären bespöttelt, die nur „Gesinnung in der zottigen Hochbrust tragen", aber sehr schlecht tanzen können. Er ist eben anders wie jene, vor allem Künstler, und wenn er die Tagesforderungen rücksichtslos über den Rhein posaunt hat, dann kehrt er wieder zurück in sein eigentliches Heim, in dem er groß gewachsen ist, in das Reich der Phantasie. „Ich selber", sagt er in seinem Buch über Börne (VII, 42), „bin dieses Guerillakrieges müde und sehne mich nach Ruhe, wenigstens nach einem Zustand, wo ich mich meinen natürlichen Neigungen, meiner träumerischen Art und Weise, meinem phantastischen Sinnen und Grübeln ganz fessellos hingeben kann. Welche Ironie des Geschickes! Ich, der ich mich am liebsten damit beschäftige, Wolkenzüge zu beobachten, metrische Wortzauber zu erklügeln, die Geheimnisse der Elementargeister zu erlauschen und mich in die Wunderwelt alter

Märchen zu versenken — ich mußte politische Annalen herausgeben, Zeitinteressen vortragen, revolutionäre Wünsche anzetteln, den armen deutschen Michel beständig an der Nase zupfen, daß er aus seinem gesunden Riesenschlafe erwache!" In diesen Worten, welche die beiden total verschiedenen Grundzüge seines Wesens einander scharf gegenüberstellen, hat sich Heine selber ganz vortrefflich charakterisiert; denn in seinem Inneren laufen eben die Anschauungen zweier Zeitalter parallel. Er ist sozialpolitischer Tagesschriftsteller geworden und doch romantischer Dichter geblieben. Das Mittelalter der Wirklichkeit, dessen fortwirkende Institutionen ihm die Forderungen der Gegenwart zu bedrohen schienen, mußte dabei freilich aus seinem Interessenkreise ausgeschaltet werden; es konnte ausgeschaltet werden, da es ihm nicht das Wesen der Romantik ausmachte, wie er schon in einem Jugendaufsatze ausdrücklich (VII, 151) betont hatte. Ja, dieses reale Mittelalter wird sogar auf jede mögliche Weise von ihm bekämpft — aber in seine romantische Traum- und Märchenwelt versenkt er sich liebevoll nach wie vor. Die Gebilde der Phantasie haben ja einerseits mit der Realität so absolut nichts gemein, daß sich die Gegenwart an ihnen ruhig und rein ästhetisch unterhalten kann, und andererseits beweist gerade der Umstand, daß sie in den Hexenprozessen des Mittelalters mit der Wirklichkeit in Verbindung gebracht wurden, das „Bornierte und Verwerfliche" dieses Zeitalters von neuem. Es besteht kein innerer Widerspruch zwischen Heines antimittelalterlichen Tendenzen, die sich aus den Zeitverhältnissen erklären, und seiner bleibenden Vorliebe für die altdeutsche Sagenwelt. Letztere muß sogar, wie im Tannhäuserliede, nicht selten dazu herhalten, seinen modernen Wünschen und Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Wie er in die alten Formen des Volksliedes einen neuen Inhalt gegossen hat, so hat er auch moderne Gedanken mit allerlei Sagenhüllen umkleidet. Märchen und Sage aber haben ihn sein ganzes Leben über beschäftigt. Schon als Knabe kauert er auf den Steinstufen vor der Haustüre andächtig, mit horchendem Herzen, wenn die Nachbarskinder an lauen Sommerabenden ihre lieblichen Märchen erzählten (I, 164), und die erste Wärterin

seiner Kindheit ist ja die sagenkundige Zippel. Aus Märchen und Sage hat er noch in der Einsamkeit seiner Matratzengruft Trost und Unterhaltung geschöpft, und ein uraltes, im Volke schwirrendes Ammenlied wiegt ihn zum letzten Schlummer ein:

„Kleiner Vogel Kolibri,
Kleines Fischchen Brididi,
Fliegt und schwimmt voraus und zeiget
Uns den Weg nach Bimini! (II, 145)."

VI.

Allerlei Märchenstoffe.

Die Verjüngungsfabel, die Heine in seinem Biminisange sarkastischerweise auf den Tod deutet, erfreut sich in der romantischen Poesie seit jeher des größten Interesses. An einen Jungbrunnen glaubt das ganze Mittelalter, und mit besonderer Vorliebe hat sich die altdeutsche Malerei des Stoffes bemächtigt. Im „Wolfdietrich von Salnecke“ verwandelt sich die scheußliche „Rauhe Else“ durch ein Verjüngungsbad in das schönste, blühendste Mädchen, die Märchen der Brüder Grimm erzählen die Sage in dem „Wasser des Lebens“, und in einigen Versionen des Wiener Volksschauspiels vom Dr. Faust buchstabiert Hanswurst aus den Büchern seines Herrn ein Rezept zusammen, wie man alte Weiber wieder jung machen könne. Auch Heine gedenkt des Märchens schon in früheren Jahren. „Das trockene dürre Volk“, sagt er von den romantischen Dichtern (V, 234), „wollte wieder blühend und jugendlich werden und stürzte nach den Wunderquellen der einfältigen Poesie des Mittelalters; das soff und schlürfte und schlückerte mit übermäßiger Gier.“ Die spezielle Fassung, die er alsdann in Hinblick auf Tieck folgen läßt, daß der Trank allzu reichlich genossen, sogar zum Kinde machen könne, ist vermutlich eine Reminiszenz an Arnims „Gräfin Dolores“. Denn hier (II, Kap. 9) gesteht der Wunderdoktor dem Grafen Karl, daß er seine aufreibende Tätigkeit nur mit Hilfe eines Verjüngungsbalsams aushielte, und fährt dann fort: „Von dem muß ich Ihnen eine schnackische Geschichte erzählen; von dem hat einer meiner Kranken neulich gegen meine Vorschrift zuviel genommen, da wurde er zum Schrecken aller ein ganz junges

Kind in einer Nacht.“ Daß aber Heine die „Gräfin Dolores“ sehr wohl kannte, geht weniger aus seinen Bemerkungen in der „Romantischen Schule“ (V, 319 f.) hervor, als vielmehr aus seiner Benützung von „Hollins Liebesleben“ für das achte Traumbild und aus einem Schreiben an seinen Göttinger Freund August Meyer, den er zu seiner Verlobung mit einigen Strophen des Arnimschen Romans beglückwünschte. [1])

Schon von der Romantik wieder ans Licht gezogen sehen wir auch ein anderes uraltes Märchen, das der Dichter mit besonderer Vorliebe in seinen Werken verwertet: das Thema von der Macht des Gesanges. Bis auf die Sirenen der Odyssee und auf die antiken Sagen von Orpheus, Amphion (VI, 445) und Arion, deren letzte Novalis, Tieck und A. W. Schlegel von neuem belebt haben, könnte man es zurückverfolgen. Wie die Pfeife des Rattenfängers (V, 240; VII, 377), den der „Phantasus“ mit dem Venusteufel identifiziert, die Menschen in den zauberischen Berg lockt, wie in den altdänischen Kämpevisern Herrn Hagens Goldharfe die Königin zum Tanze zieht (S. 134 f.) und Olufs Goldhörnlein die stolze Mettelille an sein Kämmerlein zwingt (S. 173 ff.), wie der Ulinger des alten Volksliedes das Burgfräulein mit seinem Gesange betört, [2]) so treibt bei Heine Peter Nielsens Lied die arme Frau Mette „wohl durch den Wald, wohl durch den Fluß“ nach dem Hofe des Sängers hinüber (I, 282 ff.):

„Sein Lied ist stark als wie der Tod,
Es lockt in Nacht und Verderben.
Noch brennt mir im Herzen die tönende Glut,
Ich weiß, jetzt muß ich sterben.“

In den „Göttern im Exil“ (VI, 79) erkranken die Frauen, nachdem sie des heidnischen Apollo Sang und Zitherspiel mit angehört haben, und im „Troubadour Bertrand de Born“ (I, 277) erscheint das Motiv in etwas veränderter Form von neuem

---

[1]) Über die Entlehnung aus „Hollins Liebesleben“: R. M. Meyer in Seufferts Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, V, 156 f.; über die Gratulation an Meyer: Elster in der „Deutschen Rundschau“, Bd. CXXVI (1906), S. 207.

[2]) Das unmittelbare Vorbild von Heines „Frau Mette“ ist das „Goldene Hörnlein“ der Kämpeviser. Karl Hessel S. 328.

Aber auch jene höchstgesteigerte Fassung der Sage, die schon dem griechischen Orpheus eigen ist, und die sich in der deutschen „Gudrun“ wiederfindet, daß selbst die sonst fühllose Natur von der zauberischen Musik gerührt werden könne, weiß Heine für seine Zwecke nutzbar zu machen (I, 282):

„Die Tannenbäume horchen so still,
Die Flut hört auf zu rauschen,
Am Himmel zittert der blasse Mond,
Die klugen Sterne lauschen!“

Endlich (VI, 295) hat er aus der Grimmschen „Mythologie“ (S. 278) die uns an Hüons Wunderhorn mahnende nordische Sage von der sogenannten Strömkarlmelodie entlehnt, die man in zehn Variationen ruhig anstimmen kann. Spielt man aber eine elfte, so versetzt diese die ganze Natur in Aufruhr, und Greise wie Kinder, Blinde und Lahme, Bänke und Tische werden alsbald mit dämonischer Gewalt in wildestem Tanze fortgerissen. Der Strömkarl ist ein Nix, und als Nixensang erscheint, ähnlich wie im Goetheschen „Fischer“, die verführerische Musik auch in Heines bekanntester und vollendetster Verwertung der Sage, in seiner „Loreley“, die er uns gleich mit dem ersten Wurfe 1823 geschenkt hat.[1]) Schon hier ist die berückende Macht des Gesanges zum alles beherrschenden Mittelpunkte geworden.

Ob der Dichter die Loreleysage wirklich, wie er in seinem Liede singt, für „ein Märchen aus alten Zeiten“ gehalten hat, muß dahingestellt bleiben; bekanntlich stammt sie erst aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts her. Mit der ersten Fassung, der von Clemens Brentano geschaffenen Ballade im zweiten Bande des „Godwi“, hat er nicht viel mehr als den auch noch etwas veränderten Namen Lore-Ley[2]) gemein. Bei Brentano ist die Heldin ein durch seine bezaubernde Schönheit unglückliches Mädchen, das als Hexe verurteilt wird, also durchaus passiv gehalten, bei Heine setzt sie selber die ganze Handlung in Bewegung; sie ist hier zur verführerischen Sirene geworden, die den Schiffer an die Felsenriffe lockt, um ihn dann in die

[1]) Vgl. auch die Erzählung von dem Meernixenwalzer in den „Reisebildern“ (III, 101).

[2]) Brentano schreibt: Lore-Lay.

Tiefe zu ziehen. Das Verdienst, der ganzen Sage dieses zweifellos poetischere Motiv zuerst gegeben zu haben, schreibt nun Strodtmann in seiner Heine-Biographie (I, 314) dem Grafen Loeben zu. Das Loreley-Gedicht dieses Romantikers und seine gleichnamige Prosaerzählung, die beide in dem „Taschenbuch Urania auf das Jahr 1821“ (S. 325 ff.) erschienen, sind auch von Heine in der Tat benützt worden. Aber der Erfinder des Nixenmotives ist der Graf Loeben darum doch nicht; er schöpft vielmehr selber aus einer noch weiter zurückliegenden Quelle. Schon im Jahre 1818 hatte Aloys Schreiber der zweiten Auflage seines „Handbuches für Reisende am Rhein“ drei neue Volkssagen beigefügt, und eine von diesen, „die Jungfrau auf dem Lurley“ betitelt, ist es gewesen, die Loeben alles, was er für sein Gedicht und seine Prosa brauchte, an die Hand gegeben hat. Loebens ganze Darstellung ist nur eine breite und phantasievolle Ausführung des gedrängten Schreiberschen Berichtes. Noch verwickelter gestaltet sich aber die Sachlage dadurch, daß auch Heine jenes „Handbuch für Reisende am Rhein“ selber gekannt hat. Denn nach ihm und nicht, wie Elster meint (IV, 406 Anm.), nach den „Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes“ erzählt er in den „Elementargeistern“ (IV, 406 ff.) seine Geschichte vom Wispertale, worüber die genaue Angabe des französischen Textes seiner „Traditions populaires“ (IV, 609) keinen Zweifel läßt: „La version, que je donne ici, différera sans doute de celle, dont nous a régalé l'auteur du manuel pour les voyageurs aux bords du Rhin, l'insipide et prosaïque M. Alois Schreiber.“ Ferner weist Lion Feuchtwanger (S. 48 ff.) nach, daß zahlreiche Angaben im „Rabbi von Bacherach“ auf das Reisebuch zurückgehen, und in der „Lutezia“ (VI, 344) hätte Heine nicht wissen können, daß Victor Hugo aus ihm geschöpft habe, wenn er nicht selber damit vertraut gewesen wäre. Im Jahre 1822 erschien eine dritte Auflage des Handbuches, welche die „Jungfrau auf dem Lurley“ in unveränderter Gestalt bringt, 1823 ist Heines Ballade gedichtet worden; und da Schreiber das Sangesmotiv schon ungleich schärfer herausgearbeitet hat als nach ihm Loeben, so halte ich es für sehr wahrscheinlich, daß unser Dichter mit unter seinem direkten Einflusse steht. „In

alten Zeiten", heißt es bei Schreiber (S. 524), „ließ sich manchmal auf dem Lurley um die Abenddämmerung und beim Mondschein eine Jungfrau sehen, die mit so anmutiger Stimme sang, daß alle, die es hörten, davon bezaubert wurden. Viele, die vorüberschifften, gingen am Felsenriff oder im Strudel zugrunde, weil sie nicht mehr auf den Lauf des Fahrzeuges achteten, sondern von den himmlischen Tönen der wunderbaren Jungfrau gleichsam vom Leben abgelöst wurden." Loeben, der noch in dem von Nikolaus Vogt verwendeten Echorufe befangen ist, läßt dagegen die Nixe immer nur ihren Namen singen und sie schließlich, als der Pfalzgrafensohn näher herankommt, ganz verstummen. Außerdem kann man auch noch auf Schreibers Anfangsworte „in alten Zeiten" besonderes Gewicht legen, da Loeben nur die Legende des heiligen Goar in „uralte Zeit" versetzt. Des letzteren Darstellung mag aber für Heine in anderer Beziehung bedeutsam geworden sein. Hatte schon Brentano die Sage in Bacherach lokalisiert, so taucht die Stadt mit der Burg Stahleck zusammen in Loebens Erzählung (S. 330) von neuem auf, und der Dichter wurde hier abermals auf den rheinischen Ort aufmerksam gemacht, den er einige Jahre später zum Ausgangspunkt seines großen Romanes wählte. Ferner war mit Hugberts Liebesleben in dem unterirdischen Schlosse der Loreley, in ihrer „kristallenen Königsburg" (S. 336), der erste Hinweis auf das Ilsen-Motiv der „Harzreise" gegeben, das nach Jahrzehnten im „König Harald Harfagar" noch einmal auftaucht.

In die Reihe jener Sagen, welche die verführerische Macht des Gesanges schildern, gehört, wie ich oben bemerkt habe, auch das alte Volkslied vom Ulinger. Heine muß von dieser ursprünglichen Fassung des Blaubart-Märchens mindestens ein Gedicht gekannt haben, nämlich dasjenige, welches im „Wunderhorn" „Liebe ohne Stand" betitelt ist. Den modernen Blaubart, der ihm aus Tiecks Dramatisierung vertraut sein mochte, erwähnt er in „Shakespeares Mädchen und Frauen" (V, 434), und Elster vermutet, daß auch das von der Zippel stammende und in den „Memoiren" (VII, 503) zitierte Lied „Ottilie lieb, Ottilie mein" eine Bearbeitung der gleichen Sage sei. Ich kann über diese Vermutung hin zur Gewißheit fort-

schreiten, indem ich aus Uhlands Sammlung altdeutscher Volkslieder [1]) folgende Strophen einer niederdeutschen Ulingerfassung namhaft mache:

> **„Wust du di keisen den dannigenbom?**
> **Oder wust du di keisen den waterstrom?**
> **Oder wust du di keisen dat blanke schwert?**
> **Ick will nich keisen den dannigenbom,**
> **Ick will nich keisen den waterstrom,**
> **Vierl leiwer keis ick dat blanke schwert,**
> **Dat is Helena er häufd wol wert."**

Uhland bemerkt dazu (II, 1006), daß er das Lied durch mündliche Überlieferung aus dem Münsterschen erhalten habe, und diese Mitteilung ist deswegen besonders interessant, weil sie die Glaubwürdigkeit von Heines Memoirenbericht, er selber verdanke das Ottilienlied der Zippel, vollauf beweist; denn im „Wintermärchen" (II, 458) erzählt er von seiner Amme: „Sie war geboren im Münsterland". In letzter Linie aber kann das ganze Ergebnis nur geeignet sein, die Zuverlässigkeit der Memoiren überhaupt zu bestätigen. Die beiden Anfangsverse „Ottilje lieb, Ottilje mein, du wirst wohl nicht die letzte sein", welche das Volkslied gar nicht kennt, scheinen nur als Einleitung für den Leser der Biographie hinzugedichtet zu sein; der Name des Mädchens ist von keinerlei Bedeutung, er wechselt in den verschiedenen Fassungen und fehlt bisweilen überhaupt ganz. Höchstens könnte man aus seiner Wiederkehr im „Wintermärchen" (II, 458) „Ottilie hatte sterbend geschrien: Sonne, du klagende Flamme" schließen, daß sich Heine auch hier, wo er ebenfalls von einem Ammenliede berichtet, auf die Ulingersage beziehe. Doch andererseits mahnt der Kehrreim „Sonne, du klagende Flamme" deutlich an ein Gedicht von Chamisso, das den ganz ähnlichen Refrain hat: „Die Sonne bringt es an den Tag". Dieses geht auf ein Märchen der Brüder Grimm zurück, [2]) und Heine wieder mag Chamissos Gedicht schon in Gubitzens „Gesellschafter" gelesen haben, wo es 1827 zum ersten Male veröffentlicht wurde.

---

[1]) „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", hg. von Ludwig Uhland, Stuttgart und Tübingen 1844/45 in 2 Bänden. I, 152.

[2]) Götzinger: Deutsche Dichter, 3. Auflage, Leipzig 1857, I, 582.

Den Kinder- und Hausmärchen verdankt aber der Dichter auch mannigfache direkte Anregungen. Die schöne Vorrede, welche die Brüder Grimm 1819 ihrer zweiten Auflage beifügten, hat ihn wohl veranlaßt, auf seiner Harzreise in Klausthal und Zellerfeld nach alten Bergmannsmärchen zu forschen (III, 31), und die Urheimat des Volksmärchens findet er vielleicht gerade deswegen in Norddeutschland (III, 512), weil jene den Reichtum Niedersachsens und Hessens besonders betont hatte. Jedenfalls muß Heine die Grimmsche Sammlung gelesen haben, bevor er seine „Harzreise“ schrieb; denn schon als er hier das Volksmärchen charakterisieren will, nimmt er seine Beispiele aus ihr (III, 32). Als besondere Eigentümlichkeit der deutschen Märchenfabel bezeichnet er den Umstand, daß nicht nur Tiere und Pflanzen, sondern auch ganz leblos scheinende Gegenstände in ihr sprechen und handeln; so spricht zum Beispiel der übers Tor genagelte Kopf des getöteten treuen Falada im Märchen von der unglücklichen Königstochter[1]) (II, 458), so sprechen eben dort auch die drei Blutstropfen auf dem Läppchen der alten Königin. Auf diese und ihre „bangen dunklen Worte besorglichsten Mitleids“ (III, 32), nicht, wie Elster meint, auf den wenig bekannten „Liebsten Roland“, bezieht sich der Dichter offenbar in der „Harzreise“ sowohl, wie auch später in den „Französischen Zuständen“ (V, 185); denn jenes erste Märchen mit all seinen lieblichen Einzelheiten, und selbst die Worte der Blutstropfen „Wenn das deine Mutter wüßte, das Herz im Leibe tät ihr zerspringen“ sind ihm noch im „Wintermärchen“ (II, 459) ganz geläufig:

„Die Königstochter seufzte tief:
Wenn das meine Mutter wüßte!
Der Pferdekopf herunter rief:
Ihr Herze brechen müßte!“

Aus dem „Marienkinde“ hat Heine (IV, 615) für sein Buch „De l'Allemagne“ den Besuch in der dreizehnten Himmelswohnung ins Französische übersetzt, aus „Jorinde und Joringel“ wird er wohl seinen Nachtigallenruf „züküht, züküht“ (I, 207) entlehnt haben. Dagegen bezieht er sich bei der Anspielung auf

[1]) In den Grimmschen Märchen „Die Gänsemagd“ betitelt.

die Dornröschensage in einem der an A. W. Schlegel gerichteten Sonette (I, 56) nicht direkt auf die Fassung der Brüder Grimm, sondern augenscheinlich auf das „Märchen“ von Uhland. Hier ist seine Allegorie schon vollkommen vorgebildet; schon hier erscheint das schlafende Dornröschen als „deutsche Poesie“ und die Alte im Schloßturme als „Stubenpoesie“, so daß er nur die etwas veränderten Namen „echte und Aftermuse“ dafür einzusetzen brauchte. Der Königssohn aber, der die wahre Poesie aus ihrem Schlummer aufweckt, ist bei dem jungen Heine bezeichnenderweise nicht mehr Goethe, sondern eben A. W. Schlegel! Später, in der „Romantischen Schule“ (V, 234), wird dagegen die Parallele zwischen der vorschlegelschen Poesie und der Alten mit dem Spinnrocken nur ironischerweise noch einmal aufgenommen.

Von verzauberten Schlössern berichtet der Dichter im „Almansor“ (II, 292) wie in der „Harzreise“ (III, 34 f., 47), und von „verwunschenen Städten“ hat ihm schon die Amme erzählt (III, 390). Auf seinen Seefahrten sieht er sie selber tief unten am Meeresgrunde liegen, [1]) wo sie, von stolzen Türmen überragt, ein märchenhaftes Dasein führen sollen. Wilhelm Müllers Gedicht „Vineta“ aus den „Muscheln von der Insel Rügen“ zitiert er in den „Reisebildern“ (III, 102) selber, und später mögen ihm die deutschen Sagen der Brüder Grimm noch manche Anregung in dieser Hinsicht gegeben haben. [2]) Auch der Graf Pückler-Muskau, dessen „Briefe eines Verstorbenen“ er gleich 1830 zu lesen begann, [3]) erzählt von dem irländischen See Killarney: „Bei ganz hellem klarem Wetter haben manche noch jetzt auf des Sees tiefunterstem Grunde Paläste und Türme wie durch Glas schimmern gesehen“ (I, 295). Wie im Märchen oft von behexten Fischen die Rede ist, wie im „Fischer und seiner Frau“ der Butt sogar ein verzauberter Prinz zu sein behauptet, so belebt auch Heine (IV, 115) die Fenster und Straßen seiner versunkenen Städte mit allerlei wunderlich geputzten und menschlich handelnden Fischgestalten.

---

[1]) I, 175; III, 102; IV, 21, 115, 395; V, 262.

[2]) Vgl. „Frau Hollen Teich“, „Arendsee“, „Seeburgersee“, „Teufelsbad zu Dassel“, in der ersten Ausgabe I, 8, 168, 201, 277.

[3]) Heines Brief an Varnhagen vom 30. November 1830.

Denn nicht immer hat es der erlösende Königssohn so gut wie im „Dornröschen“, daß ihn eine wunderschöne Prinzessin erwartet, oftmals findet er auch ein Tier, eine häßliche Katze oder ein noch scheußlicheres Ungeheuer vor. Ein solches Katzenmärchen deutet der Dichter in der Rezension von Beers „Struensee“ (VII, 237 f.) an, und die zweite noch potenziertere Form der Sage muß ihm mindestens durch die Geschichten von der Schlangenjungfrau [1]) bekannt gewesen sein. Außerdem hebt Elster (IV, 396, Anm.) hervor, daß dieser letzte Stoff den Texten zahlreicher damals florierender Opern zugrunde liegt, und so mag ihm eine von ihnen diejenige Fassung an die Hand gegeben haben, in welcher er das Märchen in den „Elementargeistern“ (IV, 396 f.) wiedererzählt. Nicht mehr um ein verzauberte Prinzessin handelt es sich hier, die durch einen Jüngling befreit wird, sondern das mißgestaltete Ungeheuer ist im Gegenteil ein Prinz, der durch die Liebe eines Mädchens erlöst werden soll. Auch im „Atta Troll“ (II, 410) kann der verhexte Schwabendichter nur durch den Kuß einer reinen Jungfrau befreit werden, und in den „Hebräischen Melodien“ (I, 433) weckt die Prinzessin Sabbath den Prinzen Israel allwöchentlich aus seiner scheußlichen Metamorphose. „Sobald du deinen Widerwillen gegen das Häßliche überwindest,“ heißt es in den „Elementargeistern“ (IV, 397,) „und das Häßliche sogar lieb gewinnst, verwandelt es sich in etwas Schönes. Keine Verwünschung widersteht der Liebe. Liebe ist ja selbst der stärkste Zauber“. Diese erlösende Macht der Liebe, die Heine hier aus dem Märchen von Azor und Zemira herausliest, ähnlich wie etwa zur selben Zeit Richard Wagner aus dem gleichgearteten Stoffe von Gozzis „La Donna Serpente“, hat er dann selber in eine ganz andere Sage hineingetragen: in das Märchen vom Fliegenden Holländer.

Wenn die Holländersage der literarischen Aufzeichnung nach erst dem 19. Jahrhundert angehört und sich in den alten Kuriositätensammlungen nirgends nachweisen läßt, so trägt wohl der Umstand die Schuld daran, daß sie immer auf schmale Küstenstriche angewiesen war. Im Volksmunde hat sie auch

---

[1]) Dobeneck I, 18 ff. Vgl. aber auch „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern“ in den Volksmärchen von Musäus, die Heine gelesen hat (IV, 399).

früher schon gelebt, und Golther bemüht sich in den „Bayreuther Blättern“ (Bd. XVI), sie wenigstens bis ins 18. und 17. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Heine selbst gibt als Quelle seiner in den „Memoiren“ des Herrn von Schnabelewopski (IV, 116) erzählten Fassung ein holländisches Theaterstück an, das er 1827 bei seinem Aufenthalt in Amsterdam gesehen haben will. Da nun aber in dem Amsterdamer Repertoire jener Jahre, wie Ernst Pasqué festgestellt hat,[1]) ein solcher „Fliegender Holländer“ überhaupt nicht existiert, so wird es höchst wahrscheinlich, daß sich seine Mitteilung gar nicht auf ein holländisches, sondern vielmehr auf ein englisches Stück „The flying Dutchman or the Phantom-ship“ von Fitzball bezieht; denn ein solches wurde 1827 in London in der Tat aufgeführt, gerade zur Zeit, als er dort weilte. Heine hätte dann aus künstlerischen Rücksichten einfach an das Fitzballsche Melodrama angeknüpft — mag er es nun selbst gesehen haben oder nicht — und es zugleich der Harmonie wegen auf eine holländische Bühne übertragen. Mehr kann er jedoch auch dem englischen Stücke keinesfalls verdanken, da seine eigene Fassung, wie Ashton Ellis in einem Aufsatze „From Fitzball to Wagner“[2]) ausführt, inhaltlich mit jener Operette nichts gemein hat. Seine wirkliche Quelle floß vielmehr in mündlichen Erzählungen, die er bei seinem häufigen Aufenthalt an der See von Fischern und Schiffern persönlich entgegennahm (III, 101; VII, 54).

In der Literatur taucht das Gespensterschiff, bevor es 1833[3]) in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ erscheint, 1826 in Hauffs Rahmenerzählung „Die Karawane“ und 1832 in den Gedichten des Freiherrn von Zedlitz auf.[4]) Von letzterem hat Heine gar nichts genommen. Dagegen konnte er bei Hauff das Motiv der Erlösung — wenn auch noch in recht äußerlicher Weise — vorgebildet finden; denn dieser läßt die ruhelose Besatzung des Gespensterschiffes in Staub zer-

---

[1]) In „Nord und Süd“, hg. von Paul Lindau, Bd. XXX (1884), S. 121 f.

[2]) „The Meister. journal of the Wagner-society“ Bd. V, 1892.

[3]) Elster VII, 649; in der Wagner-Literatur kursiert fälschlich das auch in einigen Heine-Ausgaben genannte Entstehungsjahr 1831.

[4]) Frederic Marryats „The Phantom Ship“ ist erst 1839 erschienen.

fallen, sobald sie mit der Erde in Berührung kommt. Ob aber Heine die „Karawane“ überhaupt gekannt hat, muß ich dahingestellt lassen. In jedem Falle bleibt es sein Verdienst, das Erlösungsmotiv zuerst innerlich gefaßt, versittlicht und damit jene Fassung der Sage geschaffen zu haben, in der sie, getragen vom mächtigen Fittig der Wagnerschen Musik, in alle deutsche Gaue und bis in alle Welt hinaus geflogen ist.

Höchstens kann es sich noch darum handeln, ob Heine den Erlösungsgedanken ganz aus sich selbst heraus produziert, oder ob er von irgendwelcher Seite irgendwelche Anregung empfangen hat. Zur Beantwortung dieser Frage verweise ich auf die oben zitierten Worte aus dem dritten Teile des Salons (IV, 397); denn wenn auch die „Elementargeister“ erst 1835 und deutsch gar erst 1837 erschienen sind, so kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Dichter mit dem Märchen von Azor und Zemira schon vertraut war, als er 1833 seinen „Schnabelewopski“ schrieb. Die Vorstudien zu der Sagensammlung reichen ja, wie ein Helgoländer Brief vom 1. August 1830 beweist (VII, 54), bis in diese frühe Zeit zurück, und eine Oper, welche jenen Märchenstoff behandelt, vielleicht „La Belle et la Bête“ betitelt (IV, 604), wurde nach Elster in der Tat 1832 zu Paris aufgeführt. Daher mochte sich ein Vergleich mit dem Holländer nicht unschwer aufdrängen: ist doch auch der ruhelose Seefahrer ein Verfluchter, ein Verwunschener! Und da Heine in dem erlösenden Kuß der Zemira die Macht der Liebe erkannte, so lag es nur nahe, das gleiche Motiv als Lösung auch in die Holländer-Sage zu übernehmen. Im schärfsten Kontrast zu seinem eigenen, eben vorangegangenen Liebesgeplänkel mit der leichtsinnigen Schönen vom Zuidersee führt er uns jenes erhabene Schlußgemälde vor, wo sich das Weib dem Gatten bis in den Tod getreu vom Felsen herab in das Meer stürzt.

Eine zweite plausible Antwort auf die Frage, wie der Dichter zu seinem Erlösungsgedanken gekommen sein könnte, läßt [illegible] leicht mit Hilfe des Scottschen Romans „The Pirate“ [illegible] etone ich ausdrücklich, daß ich mir meine Ansicht [illegible] dem Einfluß der Pasquéschen Mitteilungen [illegible] fantôme“ gebildet habe, welches seine

Personen nach denen des „Piraten“ benennt, sondern daß ich mich sofort bei der Lektüre desselben zu einem Vergleich mit dem Heineschen Holländer gedrängt fühlte, noch ehe mir jener Aufsatz in „Nord und Süd“ bekannt war. Cleveland, der Held Walter Scotts, der als Pirat auch ein mit dem Fluche der Menschheit Belasteter ist, denn „no honest man will speak to him, no woman of repute will give him her hand“, wird durch die Liebe zu Minna Troil dem Seeräuberhandwerk entzogen und so wieder als ehrenhaftes Mitglied für die menschliche Gemeinschaft zurückgewonnen. Minna braucht sich zwar nicht für ihn zu opfern, und die Rettung vollzieht sich eigentlich nur in seinem Inneren, doch der rettende Faktor bleibt die Liebe. Zudem bringt auch Minna ein nicht ungefährliches Opfer, wenn sie den gefangenen Seeräuber aus den Händen seiner Häscher befreien will. Jene Hauptfrage aber, die bei Heine durchaus im Mittelpunkte der Erzählung steht, ob der Verfluchte ein Weib finden wird, das ihm treu bleibt, ist der Gegenstand eines Gespräches zwischen Cleveland und seinem Freunde Bunce. Dieser kann nicht daran glauben, doch der Kapitän antwortet ihm voll Zuversicht im Hinblick auf seine Minna (Bd. III, Kap. 4): „There are women, there is one at least that would be true to her lover, even if he were what you have described“. „Laugh as you will, it is true; there is a maiden who is contented to love me pirate as I am.“ Daß aber Heine den Scottschen Roman gelesen hat, kann kaum bezweifelt werden; denn in den Berliner Briefen (VII, 576) zeigt er sich sogar über die zahlreichen Verdeutschungen desselben trefflich unterrichtet: „Vom Piraten sind vier Übersetzungen auf einmal angekündigt. Zwei davon kommen hier heraus; die der Frau von Montenglaut bei Schlesinger und die des Dr. Spieker bei Duncker & Humblot, die dritte ist die von Lotz in Hamburg, und die vierte wird in der Taschenausgabe der Gebr. Schumann in Zwickau enthalten sein.“

Das klägliche Machwerk, das später mit Hilfe des „Piraten“ und des Wagnerschen Szenariums von Foucher und Revoil zustande gebracht wurde, jenes kurzlebige „Vaisseau fantôme“, zu dem ein gewisser Dietsch die Musik lieferte, hat dann Heine noch einmal Gelegenheit gegeben, sein Autorrecht der modernen Fassung der Holländersage mit allem Nachdruck zu betonen (VI, 354).

VII.

Die Volksbücher, der Faust und das Hexenwesen.

Längst, ehe der unglückliche van der Decken vom Teufel verflucht wurde, bis zum jüngsten Tage auf allen Meeren herumzukreuzen, hatte die immer rege Phantasie des Volkes zwei andere ruhelose Wanderer in Luft und Land geschaffen: den wilden Jäger und den ewigen Juden. Levin Schücking führt die drei Leidensgenossen in seinem 1851 erschienenen Romane „Der Bauernfürst“ zu Augsburg in den „Drei Mohren“ zusammen, und Heine hat seinen Holländer geradezu den „ewigen Juden des Ozeans“ genannt (IV, 117). Ihm verkörpert der alle Länder durchirrende Ahasverus, dessen weiße Barthaare die Zeit an den Spitzen wieder verjüngend zu schwärzen beginnt (VI, 513), sein eigenes unglückliches Volk, „den nie abzuwaschenden Juden, der auch durch die Taufe nicht weggespült werden kann“. „Wir, die wir die Helden des Märchens sind“, schreibt er 1826 (8. Juli) an Moses Moser, „wir wissen es selbst nicht!“ Und zu einer solchen Auffassung scheint er unter dem Einflusse Schudts gelangt zu sein, in dessen „Jüdische Merkwürdigkeiten“ er damals zwecks seines „Rabbi“ vertieft war; denn schon Schudt urteilt in seinem Ahasverus-Kapitel (I, 490 f.): „Und achte ich / dieser umlauffende Jude seye nicht eine eintzele Person / sondern das ganze jüdische, nach der Creutzigung Christi in alle Welt zerstreuete umherschweifende und nach Christi Zeugnuß / bis an den jüngsten Tag bleibende Volck.“ Später, nachdem Heine Edgar Quinets 1833 erschienenes Mysterium „Ahasverus“ mit größter Be-

wunderung gelesen hat (IV, 616; VI, 403), da zieht er den Kreis noch weiter, und jetzt sieht er in dem ruhelosen Wanderer das „symbole mélancolique de l'humanité" überhaupt (IV, 616).

In Görres' „Teutschen Volksbüchern" konnte er die Geschichte vom ewigen Juden (VI, 513) näher beschrieben finden, durch sie ist er wohl auch mit den alten Fassungen anderer volkstümlicher Sagen, wie der Haimonskinder, des Herzog Ernst (III, 24), des Fortunat und Kaiser Oktavian (V, 287) näher vertraut geworden. All diesen alten Erzählungen gibt er wegen ihrer größeren Treuherzigkeit und Naivetät vor den Tieckschen Neubearbeitungen bei weitem den Vorzug, und besonders erregt das gute Roß Bayard der Haimonskinder immer wieder sein Interesse (I, 290; II, 193; V, 347). Die Genoveva (III, 51; V, 287) und den Till Eulenspiegel (V, 535) aber hat er eigenen Angaben zufolge sogar in alten holzschnittgeschmückten Originalexemplaren nachgelesen. Mit „unserem seligen Vetter zu Mölln" (III, 73; VI, 404), der stets ebenso zu lustigen Späßen wie zu boshaftestem Spotte aufgelegt ist, zeigt ja Heine eine gewisse Wesensgemeinschaft. Wie sich Till in wirksamster, aber auch gemeinster Weise an seinen Widersachern zu rächen pflegt (Historie 77, 84), so hat er sich nicht gescheut, den Grafen Platen mit der schmutzigsten Satire zu Boden zu werfen, seine Gedichte „Vermächtnis" (I, 429) und „Testament" (II, 220), in denen er noch im Tode boshafte Gaben austeilt, erinnern an jene steingefüllte Kiste Till Eulenspiegels (Historie 93), und wie sich dieser vor allem freut, wenn er noch einmal die Geistlichkeit foppen kann (Historie 92), so trifft Heine nicht unähnlich die großmütige Eventualitätsbestimmung (II, 222):

> „Für den Fall, daß keiner annehmen will
> Die erwähnten Legate, so sollen sie alle
> Der römisch-katholischen Kirche verfallen."

Den mit Till verwandten Markolf, den Narren des Königs Salomon, der immer mit nüchternen, aber treffenden Worten auf die idealistischen Gedanken seines Herrn erwidert, stellt er ganz passend mit Sancho Pansa zusammen, welcher dem hochtrabenden Hidalgo gegenüber ebenfalls „das Erfahrungswissen des gemeinen Volkes" vertritt (VII, 320).

Bei weitem am eingehendsten unter allen Volksbüchern hat jedoch Heine den Doktor Faust studiert. In seiner Beschäftigung mit der Faustsage überhaupt sind zwei Perioden zu unterscheiden, von denen die eine in die Jahre 1824—26, die andere in die Zeit von 1847—51 fällt. Der Jugendplan, der wohl eine Frucht des Verkehrs im goethebegeisterten Kreise der Rahel war, scheint, wenn wir auch den biederen Wedekindschen Mitteilungen über die ästhetischen Teegesellschaften der Engel keinen besonderen Glauben beimessen, ein modernes Gepräge getragen und die alten Überlieferungen nicht weiter berücksichtigt zu haben. Ganz anders ist das Programm in den vierziger Jahren; jetzt rühmt sich Heine ausdrücklich (VI, 496): „Mein Ballet enthält das Wesentlichste der alten Sage von Dr. Faustus, und indem ich ihre Hauptmomente zu einem dramatischen Ganzen verknüpfte, hielt ich mich auch in den Details ganz gewissenhaft an den vorhandenen Traditionen, wie ich sie zunächst vorfand in den Volksbüchern, die bei uns auf den Märkten verkauft werden, und in den Puppenspielen, die ich in meiner Kindheit tragieren sah".

Diesem vom Dichter selbst gegebenen Leitmotive folgend, will ich nun zunächst untersuchen, wie es mit dem Alter der in seinem Ballet verwendeten Sagenmomente bestellt ist. Das Erscheinen des Teufels in verschiedener Gestalt, die Beschwörung der zottigen Höllentiere und ihre Verwandlungen, der Pakt mit der Hölle, das Unterschreiben mit dem eigenen Blut, das Vorzeigen des Manuskriptes nach Ablauf der gegebenen Frist und das Auftreten der Helena sind schon dem ältesten Volksbuche eigen. Die Erzählung desselben von dem schlafenden Ritter, dem Faust ein Hirschgeweih an den Kopf zaubert, hat Heine auf den eifersüchtigen Herzog übertragen, und die geharnischten Helfer, welche dort gegen den Gefoppten und dessen Genossen zweimal herbeigerufen werden, verwendet er dementsprechend gegen des Herzogs Gefolge. Die Liebe Fausts zur Herzogin, der ganze Racheplan gegen ihn und die Beschwörung s David am herzoglichen Hofe stammen aus dem Puppenspiel, eitende Beschwörungsszene im Studierzimmer geht bis [1]) zurück. Am Schlusse wird Faust, wie es vor

es „Kloster" V, 922 ff. in deutscher Übersetzung abgedruckt.

Lessing und Goethe immer der Fall war, vom Teufel geholt. Alle übrigen, bei Heine vorhandenen Momente können jedoch nicht als der alten Sage charakteristische Züge bezeichnet werden, wenn er sie auch keineswegs erst neu erfunden hat. Schon auf den Wanderbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts wurde zum Beispiel die Fausthandlung zur größeren Belustigung der Zuschauer mit kleinen balletartigen Tänzen ausgeschmückt. „Unter der Aktion ist ein Tanz, nach derselben ein Ballet," meldet ein Frankfurter Theaterzettel aus den Jahren 1741/42, und ein anderer derselben Zeit stellt dem Publikum in Aussicht, daß Faust unter einem Geisterballet von Furien zerrissen werden soll.[1]) „Als Pantomime", berichtet Ludwig Stieglitz 1834 in Friedrich von Raumers historischem Taschenbuche (S. 193 ff.), „kam Faust häufig auf das Theater. Im Jahre 1770 gab die Wäsersche Gesellschaft in Leipzig eine Pantomime Dr. Faust, und im Jahre 1809 sah man eine ähnliche von der Nuthischen Gesellschaft". Auch ganze pantomimische Faustballets existierten schon, und Scheible, durch dessen „Kloster" Heine mit dem Material der Faustsage und -literatur bekannt geworden ist, druckt ein solches Ballet ab (V, 1020), das auf dem Kärtnertortheater zu Wien vermutlich schon 1730 gespielt wurde. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß dieses Beispiel dem Dichter erst die Ermunterung zu der gleichen Verwendung des Stoffes gegeben hat. Im Januar 1847 erschien der fünfte Band des „Klosters", Ende des Monats oder Anfang Februar erhielt er Lumleys Anerbieten, ein Ballet für die Londoner Bühne zu schreiben, und so wird er eben nach dem Muster bei Scheible zu seinem Stoffe den immer interessanten und volkstümlichen Dr. Faust gewählt haben. Seine eigenen Hinweise auf das Wagnerbuch und auf Praetorius (VI, 511 f.) können nur dazu dienen, das wirkliche Vorbild zu verschleiern. Ist doch zum Beispiel die Eifersuchtsszene zwischen seiner Herzogin und der Helena vermutlich gerade durch jenes alte Ballet angeregt worden, wenn auch daneben noch Reminiszenzen an ein früher selbst-

[1]) Wilhelm Creizenach: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle a. S. 1878, S. 10, 13.

gesehenes Volksschauspiel hergegangen sein mögen (VI, 503); denn in der Pantomime bei Scheible wird Faust von Angiola geliebt, und als diese ihn an der Seite der „Mühlerin“ findet, da „geratet sie in Eifersucht und resolvieret ihre Mitbuhlerin zu erdolchen“ (S. 1026 f.). Mephistopheles ist auch hier voll Schadenfreude, und Heine hat die ganze Situation nur insofern geändert, als er schließlich die eifersüchtige Herzogin selbst dem rächenden Dolche Fausts überliefert. Das Balletartige des Ganzen aber ist von ihm mit ungleich größerer Konsequenz durchgeführt worden, als es damals im 18. Jahrhundert der Fall war. Bei ihm sehen wir nicht nur, wie der ernste Gelehrte unter den geschickten Anweisungen des höllischen Corps de ballet zum Tanzvirtuosen heranwächst, sondern selbst der arme König David, der eben erst dem Grabe entstiegen ist, muß seinen einstigen Freudentanz vor der Bundeslade, 2. Samuelis, Kap. 6, wiederholen. Und dem gleichen Zwecke dient ja auch die Person der weiblichen Mephistophela; denn es wäre weit weniger ergötzlich gewesen, Faust im Pas de deux mit dem Satan zusammen springen zu sehen. Neu ist die Einführung eines weiblichen Teufels freilich nicht; schon das Spiessche Volksbuch erzählt, daß der Verführer, „wenn Faust allein war und dem Wort Gottes nachdenken wollte, sich in Gestalt einer schönen Frauen schmückte, ihn hälsete und mit ihm allerlei Unzucht trieb“ (VI, 511), und das Straßburger Puppenspiel [1]) kennt sogar ein Sprichwort: „Was der Teufel selbst nicht kann, stellt er durch ein Weibsbild an.“ Das alte Volkslied vom Dr. Faust, das sowohl bei Scheible (II, 120) wie im „Wunderhorn“ abgedruckt steht, bringt übrigens auch schon einmal für Mephistopheles im Reim auf „da“ die Form „Mephistphola“.

Die Bürgermeistersfamilie hat Heine wohl im Anschluß an die „Burgemeisterin“ des Straßburger Puppenspiels eingeführt, die ihrerseits wieder aus dem 1791 erschienenen Roman von Maximilian Klinger „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ stammt. Die Insel im Weltmeer, auf welche er die Helena setzt, ist seinen eigenen Angaben zufolge (VI, 510) auf

---

[1]) Scheible V, 853 f., vgl. S. 880.

antike Anregungen zurückzuführen, und zwar nennt er Pausanias und Plinius als seine Gewährsmänner. Er knüpft dabei an jene griechische Sage an, daß Achilleus auf der Insel Leuke im Schwarzen Meere in der Gesellschaft anderer berühmter Helden und im Ehebunde mit der Helena als Halbgott fortgelebt haben soll. In der antiken Überlieferung spielt aber die Person der Helena, auf die es im Faust doch lediglich ankommt, eine völlig untergeordnete Rolle; einige der alten Autoren nennen statt ihrer die Medea oder die Iphigenie, und bei noch anderen ist von einer Frau überhaupt nicht die Rede. Plinius berichtet in seiner „Naturalis historia" (IV, Kap. 12) nur von einer „insula Achillis tumulo eius viri clara", und auch des Pausanias „*Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος*" (Bd. III, Kap. 19) erwähnt die Helena nur nebenbei: „*ἔστιν ἐν τῷ Εὐξείνῳ νῆσος κατὰ τοῦ Ἴστρου τὰς ἐκβολὰς Ἀχιλλέως ἱερά · ὄνομα μὲν τῇ νήσῳ Λευκή, περίπλους δὲ αὐτῆς σταδίων εἴκοσι, δασεῖα δὲ ὕλη πᾶσα καὶ πλήρης ζῴων ἀγρίων καὶ ἡμέρων, καὶ ναὸς Ἀχιλλέως καὶ ἄγαλμα ἐν αὐτῇ ..... Ἑλένην δὲ Ἀχιλλεῖ μὲν συνοικεῖν.*" Es ist daher mehr als unwahrscheinlich, daß Heine durch diesen knappen Bericht, den er übrigens nur in deutscher Übersetzung gelesen haben könnte,[1]) direkt angeregt sein sollte. Ich vermute vielmehr, daß er aus irgendeiner reicheren Quelle zweiter Hand geschöpft hat, wenn auch Scheible (V, 198) mit seinem in anderer Verbindung gebrachten und noch dazu falschen Hinweis — auf Pausanias, Buch III, Kap. 9 statt 19 — kaum in Betracht kommen kann.

Die Erläuterungen, mit denen Heine sein Ballet begleitet (VI, 473 ff.; 495 ff.), hat zum Teil schon Elster berichtigt und ergänzt; auch hier gehen die die Faustsage betreffenden Angaben meist auf das „Kloster" von Scheible zurück. Ich begnüge mich damit, die beiden Volksschauspiele, die der Dichter im Anfang der zwanziger Jahre auf Vagantenbühnen gesehen haben will (VI, 502—505), ein wenig näher zu untersuchen.

---

[1]) Heine konnte nicht Griechisch, siehe sein Reifezeugnis bei Hüffer S. 64. Die Vorlesungen Fr. A. Wolfs können ihn keinesfalls so gefördert haben, daß ihm zusammenhängende Texte verständlich geworden wären. Auch den Homer und auf der italienischen Reise den Plutarch muß er in deutscher Übersetzung gelesen haben.

Dabei muß von vornherein klar sein, daß seine Mitteilungen den Aufführungen so, wie sie wirklich gewesen sind, nicht mehr bis in alle Einzelheiten hinein entsprechen können; denn nach 25 Jahren täuscht auch das beste Gedächtnis. Aber Heine hat seiner Phantasie offenbar absichtlich freien Spielraum gelassen. Die auf die Darwinsche Entwicklungstheorie zugespitzten Worte des Rotmantels im zweiten Stücke (VI, 504) bekunden deutlich seine subjektive Ironie, und der Faust des ersten, der „es im Himmel zu kühl, in der Hölle zu heiß und das Klima auf unserer lieben Erde am leidlichsten“ findet (VI, 502), scheint mit ihm zusammen die Lehren Saint-Simons studiert zu haben:

„Mich locken nicht die Himmelsauen
Im Paradies, im sel'gen Land,
Dort find' ich keine schön're Frauen,
Als ich bereits auf Erden fand.

O Herr, ich glaub', es wär das Beste,
Du ließest mich in dieser Welt,
Heil nur zuvor mein Leibgebreste
Und sorge auch für etwas Geld.“ (II, 97).

Aus den phantastisch zugestutzten Angaben läßt sich immerhin mit Sicherheit entnehmen, daß jene beiden Volksschauspiele unter dem Einflusse von Klingers Roman gestanden haben müssen. Dafür spricht im ersten die Erwähnung der „Signora Lucrezia, der berühmtesten Kurtisane von Venedig“, deren Urbild offenbar Klingers „Lucrezia Borgia“ ist, und das zweite Stück, dessen Heine schon früher einmal, in seiner Schrift „De l'Allemagne“ (IV, 597), gedenkt, bekundet seine Abhängigkeit von demselben Autor durch die eigenartige Fassung, daß der Teufel, als ihn Faust in der entsetzlichsten und grauenhaftesten Gestalt zu sehen wünscht, „sous les traits de la plus horrible des créatures“, als Mensch erscheint. Denn bei Klinger (Buch I, Kap. 8) hören wir, als Leviathan in Menschengestalt gekommen ist, folgende Unterhaltung:

Faust: „Ich wollte einen Teufel haben und keinen meines Geschlechts!“
Teufel: „Vielleicht sind wir es ganz, wenn wir euch gleichen!“
Faust: „Bitter genug und wahrer noch als bitter; denn sähen wir von außen so aus, wie wir in unserem Innern sind, so glichen wir dem, was wir uns unter euch denken.“

Klinger hat in seinem Romane bekanntlich, einem alten Volksglauben folgend, Faust mit dem Mainzer Buchdrucker Fust identifiziert, und unter seinem Einfluß ist die Identifizierung dann auch ins Puppenspiel übergegangen (VI, 500). Heines Stellung zu dieser Kombination ist nicht uninteressant. Er teilt den Volksglauben anfangs selber (IV, 98; V, 261), bis er 1847 im fünften Bande des „Klosters" (S. 7 f.) von Düntzer eines Besseren belehrt wird und seinen eigenen Namen unter den modernen Autoren genannt findet, die noch in der alten, falschen Auffassung befangen seien. Schweigend nimmt er jetzt die Belehrung an und bezeichnet in den Erläuterungen zu seinem Ballet (VI, 500) die Identifizierung Fausts mit dem Buchdrucker als einen „weitverbreiteten Volksirrtum". Wenn er später im Bimini-Prologe (II, 126) von neuem zu dem Volksglauben zurückkehrt, so kann es daher nicht mehr, wie Elster (II, 126 Anm.) annimmt, aus Unwissenheit geschehen sein, sondern lediglich aus poetischen Rücksichten.

In den dreißiger Jahren erklärte sich Heine im Hinblick auf Fust die Entstehung der Faustfabel in einfachster Weise (V, 260): „Das Volk hat immer, wenn es irgendwo große Geistesmacht sah, dergleichen einem Teufelsbündnis zugeschrieben". Später aber bewundert er den scharfsinnigen Instinkt des Volkes (VI, 500), der jene symbolisch-hochbedeutsame Kombination vorgenommen habe; denn er weiß wohl, daß die Faustsage aus protestantischem (V, 261; VI, 476, 500) und humanistischem Geiste geboren ist, zu dessen Verbreitung die Buchdruckerkunst so unendlich viel beigetragen hat. Der andere Hauptzug der alten Sage, der titanische, den wir bei Goethe so glänzend herausgemeißelt finden, ist ihm dagegen nicht in seinem ganzen Umfange bewußt geworden. Unter Saint-Simonistischen Einflüssen betont er vielmehr in einseitigster Weise (V, 395 f.; VI, 500) immer nur Fausts „sensualistische" Lebenstriebe, und schließlich trägt er in die Sage als angebliche Haupttendenz eine Rehabilitation des Fleisches hinein. Faust selbst erscheint ihm als der Repräsentant des gesamten deutschen Volkes (V, 261) und sein Bund mit dem Teufel als die sensualistische Auflehnung desselben gegen den jahrhundertelangen Druck des katholischen Spiritualismus (VI, 506).

Mit der Faustsage hat Heine im dritten Akte seines Ballets nach dem Muster der „Romantischen Walpurgisnacht“ das verruchte Treiben der Hexen in engste Verbindung gebracht. Aber während Goethe seine nur in den Paralipomena auf uns gekommene Schilderung des Höhepunktes der nächtlichen Versammlung vor der Veröffentlichung ausgemerzt hat, nicht zum mindesten, um das Anstößigste zu vermeiden, macht Heine bezeichnenderweise gerade diese bedenklichsten Teile zum Gegenstand seiner Darstellung. Und es ist hier nicht das erste Mal, daß er einen solchen Hexensabbath zu schildern versucht. Seine Studien dafür reichen vielmehr bis auf jene Tage zurück, da er selber als jugendlicher Wanderer den steilen Weg zum Brocken hinaufgestiegen ist. Damals war der Goethesche Faust sein getreuer Führer, und daneben mögen ihm bei der Beschreibung in der „Harzreise“ (III, 51 f.) noch die Radierungen von Moritz Retzsch zu Hilfe gekommen sein. „Es trägt der Besen, es trägt der Stock, die Gabel trägt, es trägt der Bock,“ konnte er schon den Goetheschen Mephisto berichten hören. Daß die umhergestreuten Granitblöcke den bösen Geistern als Spielbälle dienen, ist ein bekanntes Sagenmoment und findet zum Beispiel auch bei den Brüdern Grimm Verwertung.[1])

Eine zweite Schilderung des Hexensabbaths, die schon mit größerer Ausführlichkeit gearbeitet ist, treffen wir in der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 176) an. Der Stoff war inzwischen mehr in den Vordergrund des literarischen Interesses gerückt: Victor Hugo hatte 1826 seine Ballade „La Ronde du sabbat“ veröffentlicht,[2]) Théophile Gautier, mit dem Heine in Paris persönlich befreundet war, verwendete das Motiv 1831 in seiner Verserzählung „Albertus ou l'âme et le péché“,[3]) und in Deutschland ließ Tieck 1832 seine Novelle „Der Hexensabbath“ erscheinen. Mag Heine alle diese Darstellungen gekannt oder nicht gekannt haben, seine unmittelbare Vorlage ist diesmal das Sagenbüchlein Dobenecks. Mit Ausnahme des Rufes „Donderemus“ konnte er hier (II, 37,

[1]) „Deutsche Sagen“, 1816, Nr. 16.
[2]) Odes et Ballades, Paris 1841, S. 275.
[3]) Poésies complètes, I, Paris 1875, S. 123.

40 ff.) fast alles wörtlich vorgebildet finden, und ich schließe mich durchaus der Meinung Elsters (IV, 176 Anm.) an, daß er auch um die „Daemonolatria“ des Nikolaus Remigius [1]) nur aus Dobenecks kurzen Auszügen (II, 34 f., 38 f.) gewußt habe. Dobenecks Buch ist jedenfalls eine der „Scharteken über Hexenwesen“, die ihn schon 1830 mit nach Helgoland begleiteten (VII, 54).

Nachdem der Dichter in den „Elementargeistern“ (IV, 412) den Sabbath noch einmal flüchtig berührt hat, bringt er 1851 die schon 47 geschriebene Schilderung in seinem Faustballet, und zugleich gibt er ihr einen Anhang ausführlicher Erläuterungen bei (VI, 514 ff.). Seiner Darstellung im Ballet selbst liegen augenscheinlich die Angaben Jakob Grimms zugrunde, die dieser in seiner „Deutschen Mythologie“ (S. 604 f.) [2]) macht. Alle Einzelheiten lassen sich dort mit Ausnahme unbedeutender Kleinigkeiten auf Grimm zurückführen, manche klingen sogar wörtlich an ihn an. Für die Erläuterungen reicht jedoch das Vorbild der „Mythologie“ bei weitem nicht mehr aus; bevor sie geschrieben wurden, muß Heine umfassendere Studien gemacht haben.

Er selber gibt fünf alte Autoren als seine Gewährsmänner an (VI, 514): Remig, Godelmann, Wier, Bodin und De Lancre. Den ersteren kannte er aber früher, wie wir gesehen haben, nur aus Dobeneck, und auch im Faust bietet sich nicht der geringste Anhalt dafür, daß er ihn jetzt im Originale nachgelesen hätte. Daher scheide ich Remigius aus dem Quellenmaterial von vornherein aus; das Gleiche tue ich mit Wier, da sich für eine Lektüre von dessen „De praestigiis daemonum“ ebenfalls kein Beweis erbringen läßt. Johannes Praetorius zitiert diese Schrift wiederholt mit ausdrücklicher Quellennotiz in seinem Buche „Blockes-Berges Verrichtung“, [3])

[1]) Des Remigius Werk ist lateinisch geschrieben, und was Elster IV, 176 Anm. zitiert, ist nur der Titel einer deutschen Übersetzung, die Teucer Annaeus Privatus 1598 zu Frankfurt a. M. herausgab.

[2]) Die in Klammern beigefügten Seitenzahlen der Mythologie beziehen sich, wenn nichts Besonderes bemerkt ist, stets auf die erste Ausgabe 1835. Eine zweite Auflage kam in zwei Bänden 1844 heraus. Vgl. hier II, 1023 ff.

[3]) Leipzig 1668.

dem der Dichter nach eigener Mitteilung (VI, 511 f.) seinen Bericht von der „Gaillardschen Volta“ entlehnt hat, und so mag ihm Wier eben aus Praetorius oder auch aus Jean Bodins „Réfutation des opinions de Jean Wier“ bekannt geworden sein. Denn eine Lektüre von des letzteren „Démonomanie des sorciers“ [1]) anzunehmen wird man nicht umhin können, da Heine (VI, 512) über die Gaillarde auch in ihr gelesen haben will und Praetorius bei Erzählung derselben (S. 329) nicht direkt auf Bodin zurückweist. Besonders charakteristische Züge freilich kann ich in den Faust-Erläuterungen auch für den Franzosen nicht finden; der ursprünglich von ihm (S. 88) stammende Tanzruf „har, har, diable, diable, saute icy saute là, iouë icy iouë là, sabbath, sabbath!“ (VI, 516) ist, wie so vieles andere, bei Praetorius (S. 327) und De Lancre aufgenommen worden, so daß sich eine bestimmte Vorlage für Heine eben nicht mehr angeben läßt. Ins Deutsche wurde Bodins „Démonomanie“ offenbar unter Billigung des darin zutage tretenden krassesten Aberglaubens und Fanatismus schon 1581 durch Johann Fischart übertragen.

Den vierten der genannten Autoren, den Godelmann, mit seinem „Tractatus de magis, veneficiis et lamiis“ hat Heine bereits in den dreißiger Jahren für seine „Elementargeister“ benützt (IV, 412). Wie sich dort aus einem Vergleiche der Texte ergibt, hat er ihn aber nicht in der lateinischen Originalausgabe, sondern in der deutschen Übersetzung „Von Zäuberern, Hexen und Unholden“ nachgelesen, die der hessische Superintendent Georgius Nigrinus 1592 zu Frankfurt a. M. veröffentlichte. [2]) Durch Dobeneck, der mehrere Auszüge aus Nigrinus gibt (II, 40, 45), ist er jedenfalls auf dieses Werk aufmerksam geworden, doch hat er es vor Abfassung der Faust-Erläuterungen wohl ebenso wenig mehr gelesen wie Dobenecks Buch selbst. Die Form Archisposa des

---

[1]) 1579 in lateinischer und französischer Sprache erschienen. Ich zitiere nach einer französischen Ausgabe, Paris 1582.

[2]) Schon Elster macht IV, 565 hierauf aufmerksam. Die erste in die „Elementargeister“ aus Nigrinus übernommene Erzählung von dem Edelmann und seinen Gästen hat Heine erheblich abgekürzt, die andere aber fast wörtlich umgeschrieben.

Titels der Oberbraut (VI, 517), den der Dichter nur Dobeneck entnommen haben kann, da der Name aus dem Heine unbekannten lateinischen Originale Godelmanns [1]) stammt und sich bei Nigrinus (S. 196) überhaupt nicht findet, spricht dafür, daß er aus der Erinnerung schöpft; denn Dobeneck (II, 40) schreibt wie Godelmann selbst Archisponsa.

Sehr ausführlich endlich hat Heine das Werk des von ihm zuletzt genannten De Lancre studiert, den „Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons", der 1613 zu Paris erschienen ist. Während Godelmann, Nigrin und Wier einen vernünftigeren, mehr humanen Standpunkt vertreten und besonders den Aberglauben an die leibhaftige Ausfahrt der Hexen zum Sabbath bekämpfen, übertrifft De Lancre an Fanatismus und Absurdität seiner Berichte noch einen Remigius, einen Bodinus. Er verbreitet sich über den Sabbath so ausführlich, wie keiner der anderen Autoren, und die verruchten Nachäffungen christlicher Bräuche und Zeremonien, welche bei den nächtlichen Versammlungen statthaben sollten, sind von ihm geradezu in ein System gebracht worden. Der Versammlungsplatz erscheint in seinen Berichten nach Art einer Kirche, man besprengt sich bei der Ankunft mit Weihwasser, man bekreuzigt sich, und Kirchenmusik ertönt. Eine förmliche Messe wird zelebriert, Teufel fungieren als Priester, Prälaten und Bischöfe, sogar die Heiligen fehlen unter ihnen nicht. Die Hostien sind schwarz und dreieckig, und Satan selbst, der eine Predigt in baskischer Sprache hält, sitzt in der Mitte auf einem Postamente, um die Worte Christi zu parodieren: „Quotidie apud vos sedebam docens in templo". So hat denn auch Heine seine Angaben über die Parodie des Christentums (VI, 518) von De Lancre entlehnt. Von ihm (S. 462) weiß er, daß das Kreuz beim Sabbath mit der linken Hand geschlagen wird, daß man als Weihwasser Teufelsurin benützt (S. 129, 461) und statt der Kinder Kröten oder anderes Ungeziefer tauft (S. 462). Die Worte, welche beim Kreuzschlagen gesprochen werden, sollen, wie De Lancre (S. 461) ausdrücklich betont und Heine nur zu bemerken vergißt, die Ver-

[1]) Frankfurt 1591, S. 33: „Omnes idem dicunt de coquo sagarum et ferculorum generibus, de archisponsa etc."

höhnung der heiligen Trinität noch steigern; denn nur zu diesem Zwecke bedient man sich dabei dreierlei Sprachen: „In nomine patrica, ces trois premiers mots sont en langue Latine; Aragueaco Petrica, Agora, Agora, Valentia sont en Espagnol; Jouanda goure guaits goustia sont en langage Basque“. Ferner hat Heine aus De Lancre (S. 219 f.) seine Angabe (VI, 517), daß sich der Teufel zur Oberbraut nicht nur das schönste, sondern um die Sünde noch durch Ehebruch zu kumulieren, das schönste verheiratete Weib wähle, und einen Abschnitt desselben, der betitelt ist „que le diable prend plaisir au sabbat de dancer avec les plus belles“ (S. 207 f.), gibt er wieder, indem er „den erlauchten Bock von seinem Postamente herabsteigen und mit seiner nackten Schönen einen sonderbaren Tanz aufführen“ läßt (VI, 517).

Mit diesen vom Dichter selbst genannten Autoren hat man nun aber das Quellenmaterial für seine Erläuterungen noch nicht erschöpft: das schon erwähnte Buch von Praetorius „Blockes-Berges Verrichtung“ ist neben De Lancre offenbar seine Hauptquelle bei der Sabbathschilderung gewesen. Der naive und gemütliche Ton, mit dem der biedere Deutsche des 17. Jahrhunderts seinen Gewährsmännern den haarsträubendsten Unsinn nacherzählt, mag ihm im Gegensatz zu der Gehässigkeit De Lancres wohl getan haben. Man vergleiche etwa ein Kapitel, das Praetorius aus Bodin übernommen hat, mit seinem Urbilde, wie bitter ernst nimmt es meist hier, wie ganz anders und oft geradezu komisch nimmt es sich dort aus! Praetorius und De Lancre, daneben vielleicht noch Bodin, sind diejenigen Schriftsteller, denen Heine seine übrigen auf den Sabbath bezüglichen Erläuterungen verdankt. Eine ganz bestimmte Einzelquelle läßt sich jedoch nicht mehr namhaft machen, weil jene Autoren alle über die gleichen Grundzüge des Sabbaths auch in der gleichen Weise berichten. Wenn Warkentin in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ [1]) Heines Angaben trotzdem auf Bodin speziell zurückführt, so kann dies nur ein Beweis dafür sein, daß er sich mit der Masse des Heineschen Quellenmaterials nicht gründlich beschäftigt hat. Der Holzschnittreproduktion in des Praetorius „Blockes-

---

[1]) Neue Folge, XI (1897), 30 ff.

Berges Verrichtung" zum Beispiel, in der jener „das Bild" erkennt, nach dem der Dichter seine Darstellung im Ballet entworfen haben soll, verdankt dieser höchstens die riesige Fledermaus, auf der die Herzogin zum Sabbath kommt, und die sonst unter den höllischen Reittieren nirgends genannt wird.

In einigen Punkten weisen jedoch auch die Erläuterungen noch deutlich auf die Grimmsche „Mythologie" zurück; so mit den Angaben, daß die Hexe bei der Luftfahrt hinter ihrem Galan sitzt (VI, 514), daß vornehme Damen mit verlarvtem Gesicht erscheinen (VI, 516), mit der Standeseinteilung der Teufel und mit der Aufnahme der Willis in die Sabbathgesellschaft (VI, 515). Heines Bericht, daß der güldne Schuh der Oberbraut, den von seinen alten Gewährsmännern nur Nigrin (S. 190) und nach ihm Dobeneck (II, 40) erwähnt, an ihrem rechten Fuße getragen wird, gibt uns ferner die Möglichkeit an die Hand, ganz bestimmt zu sagen, daß er diesmal die zweite, 1844 erschienene Auflage der „Mythologie" benützt haben muß; denn in der ersten ist der „güldne Schuh" auch bei Jakob Grimm noch gar nicht vorhanden. Endlich wird es nötig sein, mit etwaigen Reminiszenzen an früher gelesene Hexenwerke zu rechnen, die der Dichter neben Nigrin und Dobeneck schon für seine „Elementargeister" studiert hat. Dabei kommen noch drei Bücher in Betracht: des Del Rio „Disquisitiones" (IV, 427), des Carpzovius „Practica nova" [1] (IV, 615) und besonders Georg Conrad Horsts „Dämonomagie" (VI, 415), die 1818 zu Frankfurt a. M. erschienen ist. Del Rio und Carpzow, deren Werke lateinisch geschrieben sind, und von denen nur der letztere die Aussagen der Delinquentinnen in deutscher Sprache bringt, werden Heine, der nach seinem Reifezeugnis zu urteilen im Lateinischen „von unsicherer Kenntnis und zu geringer Übung" war, nicht allzuviel an die Hand gegeben haben. Aber Horst, welcher im Anschluß an den Hexenhammer einen Überblick über den Gang der Prozesse und über die historische Entwicklung des ganzen Hexenwesens bietet, mag ihm in weit höherem Maße vertraut und auch später noch hier und da Führer gewesen sein.

[1] Benedictus Carpzovius: Practica nova Saxonica Rerum Criminalium, Frankfurt a. M. 1684. Es kommt besonders in Betracht Pars I, Quaestio 48—50.

In der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 175 f.) hatte der Dichter die deutsche Hexe, die „mit Salben beschmiert nach dem Brocken reitet“, den „dandyartigen, behandschuhten“ Geistern der Franzosen als etwas völlig Fremdes und Rohes gegenübergestellt. Er muß also damals den Hexenglauben für eine speziell germanische Eigenheit gehalten haben. Diese falsche Auffassung wird jetzt korrigiert. Konnte er sich doch inzwischen bei der Lektüre ausländischer Kriminalisten reichlich davon überzeugen, daß der entsetzliche Aberglaube vielmehr allen europäischen Völkern gemeinsam war, und daß er überall ein ziemlich gleiches Gepräge trug. Ja, er geht jetzt im „Faust“ sogar über die historischen Facta hinaus, indem er einen internationalen Konvent veranstaltet, während die Hexensabbathe der kriminalistischen Literatur die nationalen Schranken kaum jemals überschritten haben. Der biedere Praetorius, der aus den Gewährsmännern aller Länder abschreibt, erzählt in seinem „Blocks-Berg“ (S. 256 f.) ausdrücklich, „daß die Hexen in gemein aus solchem Lande nicht ziehen / darinnen sie sonsten wohnen sondern daß sie meistenteils an einem bekannten Ort aus der gantzen Landschafft / in ebensolcher Landschafft / sich versamlen.“

Wenn wir in Heines Darstellung einen für den Sabbath nicht unwesentlichen Zug vermissen, nämlich den Bericht, den die Hexenschaft dem prüfenden Teufel über die in der Zwischenzeit vollbrachten Schandtaten regelmäßig abstatten muß, so werden wir an anderen Stellen seiner Werke dafür um so reichlicher entschädigt. Erzählen uns doch die „Memoiren“ (VII, 498 ff.), wie er mit den Hexenkünsten der alten Flader und der Göchin schon als Knabe in Berührung gekommen ist. Und in der Tat, daß ein übermäßiges Loben höchst bedenklich und schädlich wirkt, daß seine bösen Folgen nur durch rasches Ausspucken wieder beseitigt werden können, daß es Glück bringt, wenn man Geld in der Tasche trägt, davon waren wir in unserer Kindheit alle einmal überzeugt. Aber die weiteren Erzählungen von den verschiedensten Hexereien, welche sich auf die Neigung der beiden Geschlechter zueinander beziehen, passen schlecht zur Charakterisierung

des kindlichen Gemütes und verraten vielmehr den älteren Dichter, der sich schon jahrelang für das Zauberwesen interessiert hat. Liebeshexereien spielen ja in der ganzen Romantik eine Rolle. Brentano beschwört solche Szenen in seinen Rosenkranz-Romanzen, Tieck im „Liebeszauber“ und „Pokal“ seines „Phantasus“, E. Th. A. Hoffmann im „Goldenen Topf“, Walter Scott im „Piraten“; und auch Heine plante, wie ein Lüneburger Brief (30. Sept. 1823) an Moses Moser beweist, schon in den zwanziger Jahren eine Tragödie, in der er allerlei Liebeszaubereien sprühen lassen wollte. Daß er sich jedoch schon damals speziell mit den in den Memoiren besprochenen Einzelheiten beschäftigt haben sollte, ist nicht wahrscheinlich, weil diese Mitteilungen größtenteils erst auf das „Kloster“ von Scheible zurückzuführen sind. Hier fand er in dem 1847 erschienenen sechsten Bande (S. 203 ff.) eine zusammenhängende Abhandlung über die Entmannung, über das Nestelknüpfen, und über die Liebestränke oder Philtra vor.

Die nicht sehr feine Geschichte, die der Dichter von der verkehrten Wirkung eines solchen Philtrariums, wie es bei ihm (VII, 499 f.) heißt, erzählt, hat er erst neu hinzugefügt, und auch die Wortspielereien „Philtrarius“ und „Philtrariata“ kennt Scheible nicht. Über das Nestelknüpfen war er von vielen Seiten her unterrichtet; denn fast keiner der ihm bekannten Hexenschriftsteller läßt den fatalen Vorgang unbesprochen, weder Dobeneck (II, 13 ff.) oder Horst (II, 303), noch Nigrinus (S. 61), Bodin (Livre II, Kap. 1) oder De Lancre. Fein ist dann auch der Inhalt des folgenden Kapitels nicht, der sich auf die Entmannung bezieht, und ein Michael Beer wird diese Memoirenstelle ebenfalls nur mit Handschuhen lesen. Weit verbreitet und für die Hexenprozesse charakteristisch war aber der unsinnige Aberglaube in der Tat; Sprengers „Hexenhammer“ widmet ihm allein drei ganze Kapitel. Wenn Heine (VII, 501) selbst auf Sprenger verweist, so tut er dies jedoch nicht infolge seiner Vertrautheit mit dem Originale, sondern einfach im Anschluß an Scheible (VI, 213). Der lateinische „Malleus maleficarum“, der ins Deutsche vollständig erst 1906 übertragen worden ist, [1]) war ihm lediglich aus den Auszügen

[1]) Von J. W. R. Schmidt in 3 Bänden, Berlin 1906. Vgl. I, 136 ff., II, 78 ff., 219 ff.

im zweiten Bande (S. 30 ff.) von Horsts Dämonomagie bekannt, und diese übergeht die hier in Betracht kommenden Kapitel absichtlich ganz, ohne der Entmannung auch nur mit dem Namen zu erwähnen. Die längere, erste Erzählung (VII, 501) von den „Dingern im Vogelnest“ hat der Dichter aus dem „Kloster“ (VI, 213) mit einigen Veränderungen übernommen, die dritte (VII, 502) fast wörtlich umgeschrieben, und das Komische der hier noch verhüteten Verwechslung mag ihn dann gereizt haben, jene kleine zweite Anekdote (VII, 501) neu hinzuzufügen, wo das Schreckliche wirklich zum Ereignis wird. Von einem alten Autor, der da berichtete, „wie die Hexen oft gezwungen werden, den Entmannten ihre Beute wieder zurückzugeben“ (VII, 501), steht bei Scheible nichts; Heine bezieht sich wohl mit dieser Bemerkung auf eine Stelle in dem vorangehenden Kapitel über Nestelknüpfen (VI, 205): „Der oft erwähnte Valentin Kräutermann,[1]) welcher diese Mittel angibt, lehrt zugleich folgende Gegenmittel etc.“

Weitere Hexereien beschreibt der Dichter im „Atta Troll“. Die Uraka kann mit ihren bösen Blick den Kühen die Milch im Euter vertrocknen und durch bloße Berührung mit den Händen Schweine und selbst die stärksten Ochsen töten (II, 389). Die roten Triefaugen, die ihr ebenso eigen sind, wie einer der drei mythischen Spinnerinnen (II, 97) und den geheimnisvollen Frauen vom Wispertale (IV, 408), gelten in den Prozeßakten des 16. und 17. Jahrhunderts geradezu als Kennzeichen einer Hexe; Soldan erzählt in seiner „Geschichte der Hexenprozesse“,[2]) daß sie noch 1801 bei der letzten Verbrennung in Europa einen der Hauptanklagepunkte bildeten. Das spezielle Vorbild der Uraka und ihres ganzen gespenstisch-gruseligen Milieus scheint mir aber die alte Gillie und ihre Hütte in Härings Roman „Walladmor“ zu sein, dem Heine wahrscheinlich auch sein düsterwirksames Motiv vom „toten Sohn der Hexe“[3]) verdankt. Die Gillie hat ihren geliebten Jungen tot am Galgen

[1]) Gemeint ist Kräutermanns „Curioser und vernünftiger Zauberarzt“, der 1726 zu Frankfurt erschien.

[2]) Stuttgart und Tübingen 1843, S. 478.

[3]) II, 379, 382, 391, 403 f., 417. Gillies Hütte wieder ist vermutlich nach dem Zaubertreiben der Norna im Scottschen Piraten gezeichnet.

gefunden und versucht nun seither immer wieder mit Zaubersprüchen und Einreibungen das allein noch übrig gebliebene Skelett zu neuem Leben zu erwecken (I, Kap. 2). Aber vergeblich. Was ihr nicht gelingen will, das bringt dagegen die Mutter des Laskaro zustande. Im „Walladmor“ (Bd. I, Kap. 1) liegt Bertram „halbbetäubt, halb geistig schlummernd“ in Gillies Hütte und gewahrt plötzlich beim Aufflackern des Kaminfeuers das scheinbar lebende Totengerippe auf einem Stuhle sitzend in seiner Nähe. Ganz ähnlich berichtet Heine von seiner Nacht in Urakas Felsenneste:

„Wunderlicher Fieberhalbschlaf,
Wo die Glieder bleiern müde,
Wie gebunden, und die Sinne
Überreizt und gräßlich wach!“ (II, 404.)

„Konnt' nicht schlafen. Blinzelnd schaut' ich
Nach der Hex', die am Kamin saß
Und den Oberleib des Sohnes . . . .
Auf dem Schoß hielt.“

„Wie ein Leichnam gelb und knöchern
Lag der Sohn im Schoß der Mutter,
Todestraurig weit geöffnet
Starren seine bleichen Augen.

Ist er wirklich ein Verstorbner,
Dem die Mutterliebe nächtlich
Mit der stärksten Hexensalbe
Ein verzaubert Leben einreibt?“ (II, 403 f.)

Daß Heine den Roman des ihm seit Berlin freundschaftlich bekannten Willibald Alexis gelesen hat, kann aber kaum bezweifelt werden. In den „Reisebildern“ (III, 117) rühmt er ihn selber als eine der besten Nachahmungen Walter Scotts, und erst kürzlich hat Lion Feuchtwanger in seiner Arbeit „Der Rabbi von Bacherach“ (S. 83) auf die Ähnlichkeit des Nasenstern mit dem Häringschen Mac Kilmary hingewiesen. Der Name der Heineschen Hexe, der sich auch in einem Volksmärchen von Musäus (IV, 399), in „Rolands Knappen“, findet, stammt dagegen höchst wahrscheinlich aus Dobeneck, wo (II, 384 f.) die Schwester der Fee Meliore „Uraca“ heißt.

Der Mops am Kessel (Kap. 22) ist wohl durch die Meerkatze der Goetheschen Hexenküche angeregt, der Kugelguß (II, 390 f.) durch die Wolfsschluchtszene im „Freischütz“

(III, 367; VII, 176 ff.). Die „Schicksalskugel“, die den Atta Troll tötet, hat Heine offenbar scherzhaft als Freischußkugel aufgefaßt, welche im Bunde mit der Hölle gefertigt und vom Teufel selber an das gewünschte Ziel befördert wird. In Horsts „Dämonomagie“ (II, 90, 279) mag er sich über diese sogenannte Scharfschützenkunst des Näheren unterrichtet haben.

Das Motiv, daß die Hexen gern Katzengestalt annehmen, welches er zuerst in der „Harzreise“ (III, 47) und später noch einmal in einem besonderen Gedichte (II, 115) verwertet, ist ihm, wie der Aberglaube an das Wettermachen der Hexen (III, 100), jedenfalls schon aus mündlicher Überlieferung vertraut gewesen. Dagegen erzählt er die in die Lutezia (VI, 214) aufgenommene Sage von den lappländischen Windknoten, mit deren Öffnung sich zugleich der Sturm entfesselt, wohl im Anschluß an Godelmann-Nigrin (S. 57); denn Jakob Grimm, der zwar in seiner „Mythologie“ (S. 367) den Zauberbrauch auch bespricht, nennt ihn finnisch und erwähnt von Lappländern überhaupt nichts.[1])

Fragt man nun aber, ob Heine den Hexenglauben in seinem inneren mythologischen Kerne richtig begriffen habe, so kann man von vornherein keine völlig bejahende Antwort erwarten: selbst die ersten wissenschaftlichen Forscher seiner Zeit, wie Jakob Grimm, nahmen auf diesem Gebiete noch einen Standpunkt ein, der sich heute absolut nicht mehr halten läßt. Erst allmählich ist man unter dem Einflusse Tylors zu der jetzt herrschenden Überzeugung gelangt, daß in dem Leben der primitiven Völker eine ganz hervorragende Bedeutung der Seelenkult beanspruche, und daß dieser in letzter Linie auch dem Hexenglauben zugrunde liege. Den Seelen der Verstorbenen, welche beim Wehen des Windes die Lüfte in Scharen durchreisen, gesellen sich die Seelen der Zauberweiber bei, die eben kraft ihrer eigentümlichen Künste den Körper nach Belieben verlassen können. Bald senden sie eisige Hagelschauer herab, und man sieht sie als schwarze Wolken dahinjagen, bald richten sie ihre giftigen Pfeile nach dem Menschen,

---

[1]) Den Bodinus, der die Sage gleichfalls behandelt (Livre II, Chap. 6), eine damals sicher nicht gelesen.

der dann vom Hexenschuß getroffen wird, bald stören sie den Schlummer des Nächsten als drückender Trud. Erst später hat sich der Aberglaube dahin vergröbert, daß nicht nur die Seele an den Luftfahrten teilnimmt, sondern daß die Hexe auch leibhaftig zum Sabbath fährt. Die Teufel, die wir dabei kennen gelernt haben, sind ursprünglich die Geister der Verstorbenen, die der primitive Mensch fürchtet und sich mit allerlei Opfern und Spenden geneigt zu erhalten sucht. Die Seele kann nach dem Tode die verschiedenartigsten Gestalten annehmen, sie kann in der Luft oder in Bergen, im Wasser oder im Feuer fortleben, und auch die Hexe wandelt sich in allerlei häßliche Tiergestalten. Gerade mit dieser Proteusnatur verrät sie deutlich ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Seelenglauben.

Von alledem weiß Heine noch nichts. Mochte ihm aus seinen Gewährsmännern bekannt sein, daß am Sabbath bisweilen Tote teilnehmen, mochte er sogar selber (VI, 501) „längst verstorbene Sünderinnen wie die Willis, die im Grabe keine Ruhe haben“, dort auftreten lassen, die letzten Konsequenzen hat er aus jenen Berichten und aus seinen eigenen Angaben noch nicht gezogen. Er leitet zwar das Hexenwesen ganz richtig aus dem nationalen Heidentume ab (IV, 405) und zeigt sich damit weitsichtiger als bekannte Gelehrte seiner Zeit, die wie Soldan alles auf den internationalen, mit dem römischen Reiche sich verbreitenden griechisch-italischen Aberglauben zurückführen wollten, aber die Art und Weise, wie er sich im einzelnen die Entstehung erklärt, ist doch nicht haltbar. „Der Volksglaube von den Luftfahrten der Hexen“, heißt es in den „Elementargeistern“ (IV, 405), „ist eine Travestie alter germanischer Traditionen“. „Zur Zeit des Heidentums waren es Königinnen und edle Frauen, von welchen man sagte, daß sie in den Lüften zu fliegen verstünden, und diese Zauberkunst, die damals als etwas Ehrenwertes galt, wurde später in christlicher Zeit als eine Abscheulichkeit des Hexenwesens hingestellt.“ Er leitet also die Luftfahrten der Hexen aus dem Flugvermögen altgermanischer Sagengestalten, wie etwa der Schwanenjungfrauen und Walküren, ab. Und in der Tat besteht zwischen beiden eine innige Verwandtschaft insofern, als auch diese im Seelenglauben wurzeln; aber ihre Beziehungen

zueinander sind nicht der von Heine angenommenen Art. Nicht so ist das Verhältnis, daß sich die einen aus den anderen entwickelt hätten, sondern beide stehen vielmehr zeitlich gleichberechtigt nebeneinander, beide gehen auf denselben Ursprung zurück. Die Lex Salica und die Edda wissen auch schon von den nächtlichen Ritten und Versammlungen zauberischer Weiber zu erzählen. Heines Auffassung aber erklärt sich sehr einfach aus einer noch oft zutage tretenden Überspannung des Verteufelungssystems der christlichen Kirche: auch hier soll aus etwas ehemals Gutem und Göttlichem etwas Schlechtes und Teuflisches geworden sein; denn im letzten Grunde sind ihm die Hexen, wie er sich im Manuskripte zu seinen „Elementargeistern“ (IV, 594) ganz deutlich ausspricht, „nur die geschändeten und verstümmelten Überreste der alten germanischen Religion“.

VIII.

Die herabgedrückten und verteufelten heidnisch-germanischen Gottheiten.

Die verfehlte Auffassung, die Heine von dem inneren mythologischen Gehalte des Hexenwesens bekundet, wäre vielleicht nicht in dem Maße möglich gewesen, wenn er von dem heidnischen Religionskulte der alten Germanen richtige Vorstellungen gehabt hätte. Auf Grund seiner eigenen Äußerungen müssen wir aber gerade hieran sehr berechtigte Zweifel hegen. Eben des Versehens, vor dem Jakob Grimm schon in der ersten Ausgabe seiner „Mythologie" (S. 68 ff., 325) warnt, nämlich einer Hervordrängung des altgermanischen Naturdienstes auf Kosten der Götter, hat sich der Dichter schuldig gemacht. Indem er höhere und niedere Mythologie vollständig durcheinander wirft und miteinander verwechselt, schreibt er noch den Germanen der Taciteischen Zeit einen weitestgehenden Pantheismus zu (IV, 409, 594), dem sie in Wirklichkeit Jahrtausende vorher gehuldigt haben mögen. „Der Nationalglaube in Europa," sagt er ausdrücklich (IV, 174), „im Norden noch viel mehr als im Süden, war pantheistisch, seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf einen Naturdienst, in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume atmete eine Gottheit, die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert; das Christentum verkehrte diese Ansicht, und an die Stelle einer durchgötterten Natur trat eine durchteufelte." „Steine, Bäume und Flüsse erscheinen als Hauptmomente des germanischen

Kultus,[1]) und damit korrespondiert der Glaube an Wesen, die in den Steinen wohnen, nämlich Zwerge, an Wesen, die in den Bäumen wohnen, nämlich Elfen, und Wesen, die im Wasser wohnen, nämlich Nixen." Zwerge, Elfen und Nixen, die Heineschen Elementargeister, sind also nach der Anschauung des Dichters die weiteren Überbleibsel der altgermanischen Gottheiten. Um aber jeden etwa doch noch vorhandenen Zweifel zu beseitigen, weise ich speziell auf eine Stelle der „Lutezia" (VI, 296) hin, wo wir es geradezu ausgesprochen finden, daß die heidnischen „Götter eben in jene elfenhafte Wesen übergingen". Daß schon das deutsche Heidentum böse Geister und Unholde gekannt hat, scheint Heine nicht zu wissen, das ganze Prinzip des Bösen in unserem Glauben stammt ihm überhaupt erst aus dem gnostisch-manichäischen Christentume her (IV, 168 f.). Den mythologischen Kern seiner Elementargeister hat er also ebenso wenig erfaßt wie den der Hexen, ja, er geht hier in der Verkennung der Tatsachen noch weiter, indem er kurioserweise aus der ganzen Gruppe die Salamander deswegen ausscheidet (IV, 383), weil er in ihnen seelische Geister wittert. Und doch verdanken mit Ausnahme der Riesen sämtliche im zweiten und dritten Salonbande besprochenen mythologischen Wesen in Wirklichkeit ihre Existenz dem Seelenglauben. Auch Zwerge, Elfen und Nixen sind nicht, wie Heine annimmt, herabgedrückte und verteufelte Gottheiten, sondern im letzten Grunde, wie die Hexen, nur die Seelen Verstorbener, die sich ins Innere der Berge, in Luft und Wasser geflüchtet haben.[2])

Als eine Hauptquelle für die Erforschung des altgermanischen Volksglaubens nennt Heine selbst Paracelsus (IV, 382). Schon als Knabe sollen ihm den Memoiren (VII, 474) zufolge unter den dickleibigen Folianten, die er mit kindlicher Neugier in der Dachkammer des Vaterhauses hervorkramte, die Werke des philosophischen Charlatans in die Hände gefallen sein. Gelesen hat er ihn, wie die kurze Besprechung desselben in

---

[1]) Nach dem Wortlaut der Kapitularien Karls des Großen, die Heine in Auszügen aus Dobeneck kannte.

[2]) Zur näheren Orientierung verweise ich auf Eugen Mogk in Pauls Grundriß, 2. Auflage, III, 249 ff.

der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (IV, 226 f.) und besonders der Hinweis auf den „Liber de homunculis" [1]) wahrscheinlich macht, vor der Abfassung des zweiten Salonbandes, im Anfang der dreißiger Jahre. „J'ai lu dans l'idiome originale", schreibt er am 22. April 1835 an Caroline Jaubert, „les œuvres du grand Aureolus Theophrastus Paracelsus Bombastus de Hohenheim." Das Buch „De Nymphis, Sylphis, Pygmäis et Salamandris et de caeteris Spiritibus" war es, das ihn besonders anzog, ihm hat er die Vierteilung der Elementargeister entlehnt. In dieser Schrift (S. 183 C) äußert auch Paracelsus seine Bedenken über die von ihm schon vorgefundenen Namen (IV, 382), und eben hier spricht er seine von der allgemeinen Ansicht der Zeitgenossen abweichende Überzeugung aus, daß die elementarischen Geister nicht teuflisch, sondern „in der Gnade Gottes gleichberechtigt mit dem Menschen" seien (S. 185 A). Der von Heine in Anführungsstrichen zitierte, hierauf bezügliche Satz (IV, 383) lautet im Originale (S. 189 A): „Bey den Theologen ist solch Ding Teuffelsgespenst: Aber fürwar nicht bey den rechten Theologen. Was ist in der Geschrifft grösser/ dann nichts verachten/ alle ding wol ermessen/ mit zeittigem Verstand und Urtheyl/ und alle ding ergründen/ ohn ergründt nichts verwerffen: das sich dann wol erscheint/ dass sie wenig in den dingen vorstehn/ überhoblens mit der kürtzy/ sagen es seyen Teyffel/ so sie doch den Teuffel selbst auch nicht wol kennen." Wenn Heine zugleich bemerkt (IV, 382), daß Paracelsus solcher Meinungen wegen von den Zeitgenossen der Spötterei und des Unglaubens bezichtigt wurde, so hat er zweifellos eine Stelle Godelmanns im Auge, die in dem Texte von Nigrinus (S. 201) auch bei Dobeneck (I, 99) abgedruckt steht: „Der Paracelsus/ Gottes unnd der Menschen spötter/ mit seinen lästerlichen und ungehewern Fabeln, die er in seiner Philosophia an die Athenienser von Sylvis und Nymphis schreibet/ thut es auch weit dem Virgilio zuvor/ dann er bestetiget bestendiglich für eine War-

---

[1]) Ich habe die Werke des Paracelsus in einer zweibändigen Folioausgabe benützt, die 1603 bei Lazarus Zetzner in Straßburg erschienen ist. Meine Seitenzahlen beziehen sich stets auf den zweiten Band. Vgl. S. 278 ff.

heit, daß Gott außer den Menschen so Adams nachkommen sonst viererley art der Menschen/ mit Vernunfft Fleisch und Beynen geschaffen habe/ unnd habe sie gesetzt zu wohnen in einem Element/ darinn ein jeglichs sein Regiment habe. Unnd thut darzu mit lästerlichem Maul/ es sey noch ungewiss, welchem Geschlecht der Menschen der ware Glaube an Gott gegeben sey/ unnd der Weg zur Seligkeit eröffnet."

Im einzelnen konnte der Dichter aus Paracelsus nicht allzuviel lernen; die „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm, das Buch Dobenecks und die von Wilhelm Grimm übersetzten „Altdänischen Heldenlieder" sind vielmehr bei der näheren Erläuterung der Elementargeister seine Hauptquellen gewesen. Elster hat in den Anmerkungen unter dem Texte seiner Ausgabe gewöhnlich schon Heines Vorbilder namhaft gemacht, so daß ich auf Quellenfragen nur dann noch einzugehen brauche, wenn ich etwas Neues hinzuzufügen habe. Der Dichter selbst verfährt oft so, daß er nicht den Autor nennt, aus dem er wirklich und unmittelbar geschöpft hat, sondern er pflegt denjenigen als seine Quelle vorzuspiegeln, den seine eigentliche Vorlage ihrerseits als Gewährsmann angibt. In besonderem Maße trifft das zu bei der Besprechung der Erdgeister, die schon im zweiten Bande des „Salons" (IV, 177 ff.) beginnt. Zu ihrer Darstellung hat er weder des Praetorius „Anthropodemus plutonicus" oder die Hirschauer Chronik, noch die Volkssagen von Wyß oder Otmar benützt, sondern alle Koboldezählungen mit Ausnahme der einen von dem armen Jütländer (IV, 181), auch die durch Elster noch nicht analysierte von der Anmeldung beim Einzug in ein neues Haus [1] (IV, 181), gehen auf Dobeneck, alle Zwergengeschichten in den „Elementargeistern" (IV, 384 ff.) auf die „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm zurück. Und diese letzteren hat er offenbar erst nach Beendigung der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" gelesen; denn wenn auch hier die erwähnte Schlußerzählung (IV, 181) dem „Bauer mit seinem Kobold"

[1]) Dobeneck I, 125 f. Die „Deutschen Sagen" bringen die gleiche Er-[zäh]lung in Nr. 71 zwar auch, aber Heines Wortlaut spricht entschieden für [Dobene]ck.

(Nr. 72) der „Deutschen Sagen“ ungefähr entspricht, so weichen doch die Texte nicht unerheblich voneinander ab, und besonders wissen die Grimms von der Äußerung „wi flütten“ nichts. Es wäre höchst unwahrscheinlich, daß Heine die „Deutschen Sagen“ schon damals näher gekannt und trotzdem nur jene eine kleine Geschichte aus ihnen, alles andere aber für den zweiten Band des Salons aus Dobeneck genommen haben sollte. Macht sich doch auch in der „Romantischen Schule“ Grimmscher Einfluß erst in den letzten Teilen geltend, die 1835 geschrieben sind.[1]) Die Bekanntschaft mit dem wi flütten-Geschichtchen mag aus mündlicher Überlieferung stammen, etwa von Christian Andersen her (IV, 181) oder aus der Zeit des häufigen Aufenthaltes an der deutschen Nordsee, während dessen der Dichter ja auch mit dem Schiffskobolde, dem Klabautermann, vertraut geworden ist (III, 100).

Zu den Entlehnungen der „Elementargeister“ aus den Grimmschen Sagen, die schon Elsters Anmerkungen verzeichnen, habe ich noch folgende Ergänzungen nachzutragen: den „Steinverwandelten Zwergen“ (Nr. 32) entspricht Heines Bericht von der versteinerten Zwergenhochzeit (IV, 384), seine Erzählung vom Sichtbarwerden eines Zwerges durch Abschlagen der Tarnkappe (IV, 385) dem „Schmied Riechert“ (Nr. 155) und seine Variante der Abzugsgeschichte (IV, 387) dem Schluß des „Zuges der Zwerge über den Berg“ (Nr. 153). Die etwas veränderte Gestalt, in der die letzte Sage in der „Romantischen Schule“ (V, 322) erzählt wird, stammt dagegen fast wörtlich aus Arnims Abhandlung „Von Volksliedern“ her, die auch der ersten Ausgabe des „Wunderhorns“ beigefügt ist. Die Felsenspalten und Erdlöcher im Gebirge, speziell im Harze, mögen dem Dichter schon an Ort und Stelle aufgefallen sein, den Namen „Zwerglöcher“ (IV, 384) hat er jedenfalls wieder erst von den Brüdern Grimm überkommen. In Nr. 302 der „Deutschen Sagen“ heißt es ausdrücklich: „Am Harz in der Grafschaft Hohenstein, sodann zwischen Elbingerode und dem

[1]) Die „Romantische Schule“ ist vom dritten Kapitel des dritten Buches ab 1835 geschrieben (VII, 694), und ihre auf die Grimms zurückweisenden Sagenerzählungen, V, 332 und V, 353, stehen erst in diesem letzten Teile.

Rübenland findet man oben in den Felsenhöhlen an der Decke runde und andere Öffnungen, die der gemeine Mann Zwerglöcher nennt.“ [1])

Mit den Zwergen hat Heine in den „Elementargeistern“ in (IV, 383) engste Verbindung die Riesen gebracht, obwohl diese ganz anderen mythologischen Gründen ihre Entstehung verdanken als jene, nämlich der Personifikation meist verheerender Naturgewalten. Und konnte er über solche feinere mythologische Nüancierungen schließlich noch nicht unterrichtet sein, so muß ihm doch der eine Vorwurf an dieser Stelle gemacht werden, daß er in seiner Abhandlung nicht konsequent verfahren ist; denn jene Zusammenstellung hat er offenbar nicht etwa aus populären Gewohnheiten vorgenommen, oder auch, um eine künstlerische Kontrastwirkung zu erzielen, sondern aus inneren Rücksichten, die mit dem Grundthema seiner Schrift nicht vereinbar sind. Während er sonst die Elementargeister durchweg als die Reste des alten germanisch-heidnischen Götterglaubens auffaßt und so wenigstens ihren in der Mythologie wurzelnden Ursprung richtig erkennt, erklärt er hier — vielleicht unter dem Einflusse des Heldenbuches — die Sage von Riesen und Zwergen als dunkle Erinnerung an die einstige Urbevölkerung des Landes. Später (IV, 395) kehrt derselbe inkonsequente Vorgang in etwas veränderter Form noch einmal wieder, wenn er den Volksglauben an das unterirdische Wasserreich der Nixen durch Naturereignisse, wie das Versinken oder Fortgespültwerden am Meere gelegener Ortschaften, motivieren will. Den in Betracht kommenden Abschnitt des Heldenbuches, der seine Parallele in der Schöpfungsgeschichte der eddischen Völuspa hat, kannte er aber aus einem Auszuge bei Dobeneck: „Gott ließ die Zwerglin werden, darum daß das Land und Gebirge gar wüst und ungebauen was“ (II, 203 f.). „Gott schuff die Rysen, dass sie sollten die wilden Thier und die grossen Würm erschlagen, damit die Zwergen desto sicherer wären. Danach über lützel Jahr, da schuff Gott die Helden“ (II, 208).

Im „Atta Troll“ (II, 380 f.) taucht der Gedanke, daß die Riesen die Vorfahren der Menschen seien, noch einmal auf;

---

[1]) Vgl. auch Nr. 34, 152 und 153 der „Deutschen Sagen“ (1816).

doch jetzt, unter der Regierung Louis Philipps, da kapitalistischer Einfluß immer weiter um sich greift, stellt Heine mit deutlicher Anspielung auf die sozialen Verhältnisse der Gegenwart die übrige Reihenfolge etwas anders dar. Die Zwerge sind den Riesen nicht mehr vorausgegangen, sondern sie,

> „Die winzig klugen Leutchen,
> Die im Schoß der Berge hausen,
> In des Reichtums gold'nen Schachten,
> Emsig klaubend, emsig sammelnd,"

stehen jetzt vielmehr am Schlusse der Entwicklung, und sie bedrohen mit ihrer Geldmacht unsere menschlichen Institutionen:

> „Nach dem Untergang der Menschen
> Kommt die Herrschaft an die Zwerge."

Die zweite und dritte Klasse der Heineschen Elementargeister bilden im Anschluß an Paracelsus die Elfen und Nixen. „Sie haben", heißt es im dritten Salonbande (IV, 393), „die größte Ähnlichkeit miteinander, beide sind verlockend, anreizend und lieben den Tanz." Und gerade diese Tanzlust gibt nun dem Dichter Gelegenheit, ihren angeblich göttlichen Ursprung noch einmal zu betonen; denn seiner — natürlich falschen — Auffassung nach stammt dieselbe aus einem germanisch-heidnischen „Tempeldienste" her (VI, 296). „Die Nixen tanzen bei Teichen und Flüssen, man sah sie auch wohl auf dem Wasser tanzen, den Vorabend, wenn jemand dort ertrank," berichtet Heine (IV, 393) im Anschluß an Dobeneck [1]) oder die Brüder Grimm (Nr. 61), und die gleichfalls todankündigende Erscheinung der Elfen, die schon die altdänischen Kämpeviser (IV, 390) und nach ihnen Goethe im „Erlkönig" besungen haben, wurde ihm am Anfang der dreißiger Jahre durch Pückler-Muskaus „Briefe eines Verstorbenen" von neuem nahe gebracht. „Ein alter Mann," lesen wir hier in der 31. Epistel des ersten Bandes, „der die Aufsicht über die Waldungen von Castle Hacket hat und in dem Rufe steht, mehr als andere von dem „good people" zu wissen, erzählte uns den Verlust seines Sohnes ganz im Ton einer Romanze: Ich wußte es, sagte er, schon vier Tage vorher, daß er sterben würde, denn als ich an jenem Abend in der Dämmerung nach Hause

---

[1]) I, 96; II, 71.

ging, sah ich sie in wilder Jagd über die Ebene dahinstürmen. Ihre roten Gewänder flatterten im Winde, und die Seen gefroren bei ihrem Nahen zu Eis, Mauern und Bäume aber bogen sich vor ihnen zur Erde, und über die Spitzen des Dickichts ritten sie hin, wie über grünes Gras“:

„In dem Wald im Mondenscheine
Sah ich jüngst die Elfen reuten,
Ihre Hörner hört' ich klingen,
Ihre Glöckchen hört' ich läuten“ (IV, 389).

„Voran sprengte die Königin auf weißem, hirschartigem Rosse“:

„Ihre weißen Rößlein trugen
Güld'nes Hirschgeweih und flogen
Rasch dahin, wie Schwanenzüge
Kam es durch die Luft gezogen.“

„Neben ihr sah ich mit Schaudern meinen Sohn, dem sie zulächelte und ihm schön tat, während er wie im Fieber sie mit Sehnsucht anblickte, bis alle auf Castle-Hacket verschwanden. Da wußte ich, daß es um ihn geschehen sei. Denselben Tag noch legte er sich, den dritten trug ich ihn schon zu Grabe.“ — „Ist es aber wahr“, fragt Heine, „daß es ein Vorzeichen des Todes, wenn man diese Elfenkönigin mit leiblichen Augen erblickt und gar einen freundlichen Gruß von ihr empfängt? Ich möchte dies gern genau wissen; denn

Lächelnd nickte mir die Kön'gin,
Lächelnd im Vorüberreuten,
Galt das meiner neuen Liebe,
Oder soll es Tod bedeuten?“

1830 erschienen die beiden ersten Bände Pückler-Muskaus, am 30. November desselben Jahres schreibt der Dichter an Varnhagen: „In den ‚Briefen eines Verstorbenen‘ habe ich mich schon in den zweiten Band hineingelesen, es sind köstliche Dinge drin,“ und ebenfalls 1830 wurde obiges Gedicht verfaßt. Meiner Überzeugung nach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Anregung dazu von dem Grafen Pückler ausgegangen ist.

Sonderbare Ansichten bekundet Heine dann über die nale Abstammung der Elfen (IV, 388). Es ist durchaus daß sie nur keltischen Ursprungs sein sollen; denn der „Elf“ ist von jeher allen germanischen Völkern bekannt.

Er findet sich im Angelsächsischen ebenso wie im Altnordischen, und im Althochdeutschen und Gotischen läßt er sich wenigstens in Compositis belegen. [1]) Die Einteilung in weiße und schwarze Elfen (IV, 395) geht bis auf Snorri zurück, und aus England ist im 18. Jahrhundert nur die heute übliche Form mit f zu uns herübergekommen. Im Mittelhochdeutschen lautet das Wort masc. alp, plur. elbe oder elber, fem. elbinne. Daß der Name in Deutschland auch für die teuflischen Wechselbälge der Hexen gebraucht wurde, wußte der Dichter (IV, 388) aus Horsts „Dämonomagie" (II, 251 ff.), aber auch Carpzows „Practica nova" [2]) erwähnt es bei Gelegenheit der Delinquentinnenaussagen wiederholt. Keltisch und schon der Chronik des Gottfried von Monmouth bekannt ist dagegen in der Tat der Glaube an die Feeninsel Avalon, wo die im Kampfe gefallenen Helden, ähnlich wie im germanischen Walhall, ein seliges Fortleben führen. Bei Heine wird das Eiland gewissermaßen zu einem zweiten Venusberge (VI, 451), in dem auch der deutsche Dietrich von Bern Aufnahme findet, es wird bei ihm zur Heimat der Poesie überhaupt (II, 45):

„Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
Wir leben fort im Land der Dichtung,
In Avalun, dem Feenreiche!" [3])

Mit den Worten „Von Feenbegünstigung plaudern nur Toren" spielt er später in der „Waldeinsamkeit" (I, 391) noch einmal auf die romanischen Sagen von Ogier, Lanval und Grüeland (IV, 388) an, und ebenso wird die Elfenhöh-Ballade der „Dänischen Heldenlieder" (IV, 389 f.) in den „Neuen Gedichten" (I, 276) wieder verwertet. [4]) Der düstere Stoff ist aber diesmal ins Liebliche umgebogen, und an Stelle der Elfen sind Nixen getreten.

Die Nixen schildert Heine in ihrem Äußeren nach dem Muster der Grimmschen Sagen und zwar nicht nur ihre grünen Zähne, wie schon Elster (IV, 393, Anm.) bemerkt, sondern

---

[1]) Pauls Grundriß, III, 286 in der 2. Auflage.

[2]) Pars I, Quaestio 50, Nr. 19.

[3]) Die keltische Sage ist in den dreißiger Jahren modern, auch Immermanns Tulifäntchen wird von der Fee Libelle nach Avalun entrückt.

[4]) Carl Hessel S. 329 zu 236.

auch die „weiche eiskalte und schauererregende Hand". Im „Tanz mit dem Wassermann" (Nr. 51), den er selber ins Französische übersetzt (IV, 601 f.) und in seiner Begegnungsballade (I, 284) noch einmal benützt hat,[1]) heißt es von dem männlichen Nix ausdrücklich: „Er grüßte die ganze Versammlung höflich und bot jedem Anwesenden freundlich die Hand, welche aber ganz weich und eiskalt war und bei der Berührung jedem ein seltsames Grauen erregte". Den nassen Kleidersaum der Wasserfrauen (IV, 393) kannte der Dichter dagegen, wie die „Harzreise" (III, 53) bezeugt, schon in der Jugend, längst ehe er noch die „Deutschen Sagen" (Nr. 60) oder auch Dobenecks Buch (I, 45) gelesen hatte.

Daß die Nixen verlockend und anreizend sind, mußte der Sänger der „Lore-Ley" und der „Ilse" besonders gut wissen; daß sie sich mit den Menschen ehelich zu verbinden lieben, weil ihnen diese eine unsterbliche Seele zubringen, war ihm aus Fouqués „Undine" und aus Paracelsus selbst bekannt, dessen „Liber de Nymphis" ja die Quelle jenes Märchens ist. Die kleinen Nixen der „Waldeinsamkeit" (I, 392) haben guten Grund, sich nach der näheren Beschaffenheit der menschlichen Seele zu erkundigen. Die Gabe der Weissagekunst, welche den Stromjungfern in der „Frau Mette" (I, 283) zugeschrieben wird —

> „Ich war heute Nacht am Nixenfluß,
> Da hört ich prophezeien,
> Es plätscherten und bespritzten mich
> Die neckischen Wasserfeien" —

stammt möglicherweise aus der 25. Aventüre des Nibelungenliedes, wo die Donauweiber Hadeburg und Sigelint dem Hagen seinen und seiner Reisegenossen Untergang im Heunenlande vorhersagen. Für die Geschichte vom Staufenberger (IV, 393) eine bestimmte Quelle Heines ausfindig machen zu wollen, erweist sich dagegen als zwecklos, da sie fast in allen alten Sagensammlungen aufgenommen ist und ich zu dem schon von Elster (IV, 393, Anm.) und Walter Fischer (S. 144) herbeigebrachten Material noch des Paracelsus „Liber de Nymphis" (S. 189 A. B.), die Grimmschen Sagen (Nr. 522) und Arnims „Gräfin Dolores"

[1]) Carl Hessel, S. 329 zu 235.

(Bd. II, Kap. 13) hinzufügen kann. Die von Elster mitgenannte Mythologie Jakob Grimms muß jedoch andererseits ausscheiden, weil sie als Quelle für den ersten Teil der „Elementargeister" nicht mehr in Betracht kommt. Sie erschien erst 1835, und schon im Frühling desselben Jahres [1]) veröffentlichte Heine in Paris bei Eugène Renduel sein Buch „De l'Allemagne", in dessen zweitem Bande (S. 119 ff.) als „Sixième Partie" jener Hauptabschnitt der „Elementargeister" mitgeteilt wurde. Die Bedeutung seiner Sagensammlung und -erklärung besteht gerade darin, daß sie unabhängig von der Grimmschen Mythologie entstanden ist, und deshalb kann auch jener zweite Hinweis auf Jakob Grimm, den Elster (IV, 405, Anm.) bei der Besprechung der Schwanenjungfrauen gibt, nicht stichhaltig sein.

Jetzt, für die Darstellung der Wassergeister, hat Heine des Praetorius „Anthropodemus plutonicus" in der Tat gelesen. Die Gespenstereinteilung, die ihm dort besonders ergötzlich erscheint, steht in dem Kapitel „Von Betrögnischen Menschen" im zweiten Teile und lautet (S. 59 f.): „Seynd also zweyerley Arten der Gespenster: 1. seynd es Spectra ficta, die ertichteten Gespenster, ... zum andern seynd auch spectra Diabolica, Teuffels-Gespenster". Eine Entlehnung der ins Französische übersetzten Hother-Erzählung aus Praetorius hat er dagegen wieder nur fingiert (IV, 606); seine wirkliche Quelle ist hier Dobeneck (I, 77 ff.), und schon dieser deutet die geheimnisvollen Waldfrauen auf Walküren. Kornmann bringt die Geschichte in seinem „Mons Veneris" [2]) auch, aber aus ihm lernte Heine vor allem die nordischen Vorbilder der Shakespeareschen Hexen im Macbeth kennen (IV, 405 f., 606; V, 436), die dort (S. 199) in der „Wunderbaren Historischen Geschicht von dreyen Waldtjungfrawen und zwen dapffern Gesellen" beschrieben werden. Die übrige Schilderung der Schwanenjungfrauen, Walküren und Nornen erfolgt an der Hand der Edda. Aus der „Völundarkvidha" (IV, 613) leitet der Dichter ganz richtig die Verwandtschaft jener drei

---

[1]) Strodtmanns Heine-Biographie II, 345 und Elsters Vorbemerkungen IV, 566 f.

[2]) Frankfurt a. M. 1614, S. 196.

mythischen Frauengruppen ab, aber er geht zu weit, wenn er sogar ihre Identität feststellen will. „Jede Walkyrje,“ definiert Eugen Mogk in Pauls Grundriß,[1]) „jede Norne kann eine Schwanenjungfrau sein, allein eine Schwanenjungfrau in der engeren Bedeutung des mythischen Begriffes kann nie eine Walkyrje oder Norne werden.“ Aus der Völundarkvidha ist auch die siebenjährige Ehezeit zu erklären, die Heine (IV, 399) in das Musäussche Märchen von Friedbert und Kalliste hineingeschmuggelt hat; denn Wieland und seine Brüder sind es, die sich mit den Schwanenmädchen wirklich vermählen, und denen ihre Frauen nach sieben Wintern auf und davon fliegen, wie dort die Braut am Tage vor der Hochzeit. Alles Übrige gab dem Dichter das zweite Lied von Helgi Hundingsbana an die Hand. „Les nornes conduisent nos destinées“ hat er daraus (IV, 611) selber ins Französische übersetzt, und so konnte er (IV, 406) die Nornen wohl als die deutschen Schicksalsgöttinnen, als die Parzen des Nordens, bezeichnen. Sigrun aber, die als Herrin über Wind und Wellen erscheint, ähnlich wie in der Lutezia (VI, 223) „der Flügelschlag der Walküren“ das nahende Ungewitter ankündigt, ist auch Kriegsgöttin und Prophetin zugleich. Und mit diesen letzteren Eigenschaften ausgestattet schildert er ja die Kämpferinnen in jenem Romanzero-Gedichte (I, 338) „Walküren“, das wahrscheinlich mit unter dem Einflusse des berühmten Webesanges der Herderschen Volkslieder entstanden ist.

Eine vierte Klasse der Elementargeister bilden bei Paracelsus die Salamander. Im Anschlusse an dessen Bericht „Die Äthnischen sind lang, schmal und dürr (S. 185 B), sie erscheinen Feurin und gehnd Feury in allen jrem Wesen und Gewand“ (S. 187 B) beschreibt sie Heine in der „Göttin Diana“ (VI, 107) als „lange, hagere Männer und Frauen in enganliegenden, feuerroten Kleidern“. „Sind spindeldürre,“ heißt es in der „Waldeinsamkeit“ (I, 393), „von Kindeslänge,

Höschen und Wämschen anliegend enge,
Von Scharlachfarbe, goldgestickt,
Das Antlitz kränklich, vergilbt und bedrückt.“

---

[1]) 2. Auflage III, 285.

Im „Salon“ (IV, 410) aber will der Dichter von einer ganzen Kategorie von Feuergeistern nichts wissen, und hier wendet er sich auch gegen des Paracelus (S. 187 B) weitere Ausführung „und sind die/ so man sagt/ in dem Hauss geht ein Feuriner Man oder ein Geist/ da geht ein brinnende Seel“. „Die feurigen Männer“, erwidert er, „die des Nachts umherwandeln, sind keine Elementargeister, sondern Gespenster von verstorbenen Menschen“. Dabei folgt er augenscheinlich Dobeneck; denn schon dieser (I, 105) hatte die Feuergeister für verdammte Seelen erklärt, die den Weg nicht in den Himmel finden können. Noch deutlicher wird seine Abhängigkeit in dem französischen Text (IV, 614), wo der ganze Zusatz „Les Anglais les appellent: Will with a Wisp ou bien encore Jack with a Lanthorn“ aus Dobeneck wörtlich abgeschrieben ist. Auch mit seinen übrigen, spärlichen Angaben polemisiert Heine einerseits gegen Paracelsus und ist er andererseits von Dobeneck abhängig. „Die Zundeln sinds/ so offtmals gesehen sind/ brinnende Liechter auff den Wysen und Eckern/ lauffen durcheinander/ und gegen einander/ das sind die Vulcanischen“, heißt es bei jenem; „die Irrwische sind auch keine Geister, man weiß nicht genau, was sie sind, sie verlocken den Wanderer in Moorgrund und Sümpfe“, entgegnet Heine; „die Feuergeister sind vorzüglich die, welche am Boden schwebend wandeln, auf Schlachtfeldern, auf Kirchhöfen und Hochgerichten tanzen und bösartig den Wanderer in Uferschlamm oder Sümpfe locken“, hatte Dobeneck (I, 104) definiert. Die anderen Bösewichter, die einen Grenzstein verrücken, mochten dem Dichter aus den „Deutschen Sagen“ und zwar speziell aus dem „Verrückten Grenzstein“ (Nr. 285) und den „Verwünschten Landmessern“ (Nr. 284) bekannt sein.

Immerhin läßt Heine in seinem 1835 zu Paris erschienenen Buch „De L'Allemagne“ noch zwei Feuergeister gelten, nämlich Gott und den Teufel. Und die Begründung einer solchen Auffassung fällt ihm nicht schwer (IV, 614). Im flammenden Busch, sagt er, ist Jehova dem Moses erschienen, und das Marienkind der Grimmschen Märchen hat die heilige Dreieinigkeit „au milieu d'un bon feu rouge flamboyant“ sitzen gesehen; daher muß Gott im Feuer leben können. Dem Teufel

aber ist dasselbe sogar notwendig; denn wie die übereinstimmenden Protokollaussagen der Hexen beweisen, die das aus ihrem Liebesverkehr am besten wissen müssen (IV, 411; VI, 515), ist er von eiskalter Natur. Zu dem gleichen Resultat gelangte der Dichter an der Hand von Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", wo sich der Teufel aus der Hölle auf die Erde gewagt hat und nun infolge des kolossalen Temperaturunterschiedes bis zur Bewußtlosigkeit erstarrt (IV, 416). Alte Balladen, in denen Satan als Feuerkönig erschiene, sind mir nicht bekannt, Heine (IV, 411) bezieht sich hier vermutlich auf den „Fire-King" von Walter Scott. Im Jahre 1837 aber, als er seine Sagensammlung in deutscher Sprache veröffentlichte und sich die Regierungen seines Heimatlandes durch ein völlig unpolitisches und zahmes Buch wieder gewinnen wollte, da hat er es für angezeigt gehalten, den lieben Gott nicht mehr unter seine Salamander aufzunehmen, und so ist in den „Elementargeistern" als einziges Mitglied der vierten Klasse der arme Teufel übrig geblieben.

Will man den Heineschen Teufel recht verstehen, dann ist dies nur bei einer gründlichen Berücksichtigung der Saint-Simonistischen Anschauungen des Dichters möglich. In den zwanziger Jahren, als ihn diese Bewegung noch nicht ergriffen hat, gilt ihm der Goethesche Mephisto gewissermaßen als der Teufel *κατ᾽ ἐξοχήν*; denn er ist es trotz der Wedekindschen Tagebuchaufzeichnungen gewesen, der für die „Heimkehr" (I, 111) Porträt gestanden hat:

„Er ist nicht häßlich und ist nicht lahm,
Er ist ein lieber, scharmanter Mann,
Ein Mann in seinen besten Jahren,
Verbindlich und höflich und welterfahren,
Er ist ein gescheuter Diplomat
Und spricht recht schön über Kirch' und Staat".

Aber schon in der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" zeigt Satan eine völlig veränderte Physiognomie. Inzwischen hat ja Heine mit höchstem Interesse die Lehren der Manichäer und Gnostiker studiert, aus denen er jetzt das sich im Teufel verkörpernde Prinzip des Bösen überhaupt erst ableitet, und hat sie zugleich mit eigenen Saint-

Simonistischen Gedanken durchdrungen. Der gnostische Demiurgos, der die materielle Welt erschuf und dem sinneabtötenden Spiritualismus des Christentums ewig feindlich gegenübersteht, gilt ihm jetzt als der eigentliche Teufel der Kirche, der Teufel wird ihm, ähnlich wie im Immermannschen „Merlin“ und später im „Demiurgos“ Wilhelm Jordans, zum Vater der Materie. Da aber „die Materie“ des Saint-Simonismus das Fleisch ist, so finden wir in den „Elementargeistern“ (IV, 414) den Satan geschildert als den „Repräsentanten der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude und des Fleisches“. Er ist der Schutzpatron des sinnereizenden Tanzes (VI, 296, 512), er hat die Peterskirche erbaut mit dem für fleischliche Sünden aufgebrachten Ablaßgelde (IV, 184), er wählt sich zur Oberbraut nicht nur das schönste, sondern auch das kolossalste und fleischreichste Weib (VI, 517). Und umgekehrt sucht der Dichter die im Volksglauben schon verbreiteten Eigenschaften des Teufels in diesem Saint-Simonistischen Sinne zu motivieren. Auf Grund der absurden, aber für die Geschichte der Hexenverfolgungen so unendlich wichtigen und ihm aus Horst (I, 46 f.) wohlbekannten Deutung des sechsten Kapitels im ersten Buch Moses „Da sahen die Kinder Gottes [1]) nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen zu Weibern, welche sie wollten“, erklärt er (IV, 345) den Sturz des zehnten Engelchores, der ja nach mittelalterlicher Anschauung die Hölle bildet, und selbst eine so durchaus geistige Eigenschaft des Teufels, wie sein scharfer Verstand, muß gewaltsam zu obigem Zwecke herhalten (IV, 414): „Der Teufel ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert“.

Den Schluß seiner Teufelsbeschreibung in den „Elementargeistern“ (IV, 416) gibt Heine nach einem Märchen der Brüder Grimm, das „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ betitelt und vielleicht auch das Muster der Grabbeschen Darstellung in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ ist. Auch dort hat die Ellermutter des Teufels in seiner Abwesenheit die Hölle gekehrt, und als er abends heimkommt, da

---

[1]) Die „Kinder Gottes“ wurden auf die Engel gedeutet.

verzehrt er sein Nachtessen und legt ihr dann müde den Kopf in den Schoß, um sich bis zum Einschlafen von ihr lausen zu lassen. Das Vorlesen aus der „Gazette ecclésiastique évangélique de Berlin“, von dem in der französischen Fassung (IV, 615) noch weiterhin die Rede ist, erinnert dagegen wieder an Grabbe, wo sich beide, der Teufel und seine Großmutter, eine Schrift des Professors Krug und die poetischen Werke der Luise Brachmann als interessante Lektüre in die Hölle mitnehmen.

Eine dichterische Rekapitulation seiner Elementargeister bringt Heine, nicht unähnlich dem Tieckschen Phantasus-Märchen „Die Elfen“, in dem Ballet „Die Göttin Diana“ (VI, 107) und ein zweites Mal in dem wunderlieblichen Romanzerogedichte „Waldeinsamkeit“ (I, 391 ff.). Hier ist zu den bisherigen vier Klassen noch eine neue Geistergruppe hinzugekommen, die Alraune, die aber weder elementarische Wesen noch überhaupt mythologischen Ursprunges sind. Johannes Praetorius führt sie in seinem „Anthropodemus plutonicus“ unter den „Pflantz-Leuten“ an, und als Bezeichnung für die Mandragorawurzel ist das Wort alrûn schon in althochdeutschen Glossen zu belegen.[1]) Ihren bedenklichen Ursprung kannte der Dichter (I, 393) aus dem „Alraun“ der „Deutschen Sagen“ (Nr. 83), die umständliche Art ihrer Gewinnung auch aus Arnims „Isabella von Egypten“. Im Anschluß an diese Novelle läßt er sie in der „Romantischen Schule“ (V, 323) erheblich zarter, als es der alte Volksglaube tut, aus den Tränen eines gehenkten Diebes hervorsprießen. Später las er noch einen nicht uninteressanten Aufsatz über sie im sechsten Bande von Scheibles „Kloster“ — und dieser mag ihm überhaupt erst die Anregung zur Aufnahme der Alraune in die „Waldeinsamkeit“ gegeben haben —, aber nirgends konnte er sie als Waldgeister geschildert finden, wie er sie in jenem Gedichte beschreibt. Der Name „Galgenmännlein“ bekundet vielmehr, daß sie auf dem Hochgerichte wachsen, sie müssen im Gegenteil hübsch gepflegt, gebadet und in schöne Tücher eingewickelt im Schranken aufbewahrt werden. Auch ihre Fähig-

[1]) J. Grimms „Deutsche Mythologie“, 2. Auflage (1844) II, 1153.

keiten, die darin bestehen, daß sie ihrem Besitzer zu Glück und Reichtum verhelfen, hat Heine mit dichterischer Freiheit noch erheblich gesteigert, und was zum Beispiel in Nr. 9 der Grimmschen Sagen von der Gewinnung der wunderbaren Springwurzel mit Hilfe eines Grünspechtes erzählt wird, das stellt er sehr lieblich als ein Geheimnis der kleinen Alraune hin:

„Sie haben mir auch den Pfiff gelehrt,
Wie man den Vogel Specht betört,
Und ihm die Springwurz abgewinnt,
Die anzeigt, wo Schätze verborgen sind.“

„O schöne Zeit! wo voller Geigen
Der Himmel hing, wo Elfenreigen
Und Nixentanz und Koboldscherz
Umgaukelt mein märchentrunkenes Herz!“

IX.

Die griechisch-römischen Götter im deutschen Exil.

In dem zweiten Abschnitt seiner 1837 in deutscher Sprache erschienenen „Elementargeister“ hat Heine den schon im französischen Buch „De l'Allemagne“ besprochenen mythologischen Wesen, die seiner Ansicht nach aus den alten germanischen Gottheiten hervorgegangen sind, noch ein weiteres Geister- und Teufeltum an die Seite gestellt: die Überreste der im deutschen Volksglauben aufgenommenen griechisch-römischen Götter. Und auf dem Gebiete der höheren antiken Mythologie ist er offenbar besser bewandert als in der heimischen. Während er hier, mit Jakob Grimm verglichen, der oft fälschlich noch die nordischen Götter in den Bereich des deutschen Kultus hineinzieht, in das entgegengesetzte Extrem verfällt und die Götter der Germanen zugunsten eines ausgedehnten Naturdienstes in den Hintergrund drängt, sind ihm einzelne der olympischen Gestalten in ihrer ganzen Individualität lebendig geworden. Sie versucht er sogar ab und zu aus den entstellenden christlichen Teufelshüllen wieder klar und deutlich herauszuschälen. „Die heiteren, durch die Kunst verschönerten Gebilde der griechischen Mythologie“, heißt es im zweiten Bande des „Salons“ (IV, 174), „hat man nicht so leicht in häßliche, schauerliche Satanslarven verwandeln können wie die germanischen Göttergestalten, woran kein besonderer Kunstsinn gemodelt hatte, und die schon vorher so mißmütig und trübe waren wie der Norden selbst.“

Die erste Anregung, die Spuren eines solchen Fortlebens der antiken Götter näher zu verfolgen, ging wahrscheinlich

wieder von Dobeneck aus. „Mit Recht," sagt dieser (I, 140 f.), „stehe noch die Bemerkung, daß das Christentum im Mittelalter durch Europa und nicht bloß durch Deutschland den oft so sinnvollen Phantasieblüten von Hellas, seinen Göttern, die Lieblichkeit durch die Ansicht abstreifte, daß sie nur des Teufels Masken gewesen, durch die er die arme befangene Menschheit verblendet habe. Unbestritten ist, daß diese Ansicht durch viele Kunstwerke und Gemälde des Mittelalters waltet und selbst noch in Michel Angelos Jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle Charon Sünder führt und Höllenrichter Minos als Teufel erscheint." „Auch das wütende Heer ist eigentlich nur ein Nachlaß des römischen Glaubens, daß Diana mit ihren Nymphen nachtszeit die Wälder durchstreife" etc. (I, 56). Dobeneck war, wie ich früher bemerkt habe, sicherlich eines von den Büchern, die Heine 1830 nach Helgoland begleiteten, und in demselben Helgoländer Briefe, in dem der Dichter dieser „Scharteken über Hexenwesen" gedenkt, fährt er nach einigen Zeilen fort (VII, 54): „Ich beschäftigte mich jüngst mit Nachforschung über die letzten Spuren des Heidentums in der getauften modernen Zeit. Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben." Die ganze Verteufelungstheorie der christlichen Kirche freilich war ihm längst bekannt. A. W. Schlegel bespricht sie in seinen Berliner Vorlesungen (S. 159) und wird sie in Bonn nicht unerwähnt gelassen haben; die Romantische Walpurgisnacht gibt von Oberon die Charakteristik: „Keine Klauen, keinen Schwanz, doch bleibt es außer Zweifel, so wie die Götter Griechenlands, so ist auch er ein Teufel", und Heine selbst hat ja schon 1824 in einem Briefe (29. Februar) an Christiani aus dem alten Tannhäuser-Liede die Verse herausgehoben:

„O Venus, edle Jungfrau zart,
Ihr seid ein Teufelinne."

In der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (IV, 174) kehren diese beiden Zeilen in etwas veränderter Form und mit einer kurzen Erläuterung versehen noch einmal wieder, die ausführliche Behandlung des Venusberges in Ver-

bindung mit der Tannhäusersage erfolgt erst in jenem zweiten Abschnitt der 1837 erschienenen „Elementargeister".

Bekannt wurde der Dichter mit dem alten Volksliede vom Tannhäuser kaum, wie er selber bemerkt (IV, 429), und wie Elster in der „Deutschen Rundschau" [1]) wiederholt, durch den „Mons Veneris" von Kornmann, sondern sicherlich schon durch das „Wunderhorn". Im Jahre 1824 hatte er dieses aus der Göttinger Bibliothek entliehen, und jener Lektüre ist offenbar der erste Hinweis auf die Teufelin Venus in dem Brief an Christiani entsprungen. [2]) Die frühe Bekanntschaft mit dem Buche Kornmanns (IV, 428) scheint mir nur fingiert zu sein, Heine wird den „Mons Veneris" erst im Anfang der dreißiger Jahre gelesen und sich eben dadurch zur Aufnahme der Tannhäusersage in seine „Elementargeister" angeregt gefühlt haben. Ferner ging ihm damals (IV, 432 f.) eine niederdeutsche Fassung des Liedes durch Ludwig Bechstein zu. Wenn er aber diese letztere für älter erklärt als die oberdeutsche im „Wunderhorn" und bei Kornmann mitgeteilte, so hat er augenscheinlich die protestantisierenden Umwandlungen [3]) des niederdeutschen Textes völlig übersehen; denn sie verraten im Gegenteil gerade ein jüngeres Alter. Für poetischer jedoch mag er ihn mit Recht ausgeben, und besonders eindrucksvoll scheint ihm eine Strophe des plattdeutschen Liedes geblieben zu sein, die als eine der schönsten auch Erich Schmidt in seinen „Charakteristiken" heraushebt:

„do he quam all vor den berch,
he sach sick wide umme:
got gesegen di, sünne unde maen,
darto mine leven fründe."

Wenigstens hören wir einige Jahre später, im „Ritter Olaf" (I, 273 ff.), die letzten Verse, nur unmerklich verändert und breiter ausgeführt, in ganz gleicher Situation noch einmal

---

[1]) Bd. CVII (1901), S. 280.

[2]) Auch Heines Schreibung stimmt hier genau mit der des „Wunderhorns" überein, während die Kornmannsche altertümlicher ist.

[3]) Näheres über diese in Erich Schmidts „Charakteristiken". Zweite Reihe, Berlin 1901, S. 32 ff. Die niederdeutsche Fassung ist vielleicht am bequemsten zugänglich in Uhlands „Volksliedersammlung" Bd. II, Stuttgart und Tübingen, 1845, S. 765 ff.

wieder. Auch Olaf nimmt für ewig Abschied von der Welt und von allem, was ihm lieb ist:

> „Ich segne die Sonne, ich segne den Mond
> Und die Stern', die am Himmel schweifen,
> Ich segne auch die Vögelein,
> Die in den Lüften pfeifen."
>
> „Gott gesegen dich, Mon und Sunne,
> Desgleichen Laub und Gras,
> Gott gesegne dich, Freudt und Wunne,
> Und was der Himmel beschloß"

muß Heine allerdings auch in dem „Grafen und der Königstochter" des „Wunderhorns" gelesen haben, einem Gedichte, das ihm schon durch das „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst" (S. 124 ff.) nahe gebracht wurde.

Die Erkenntnis, daß verschiedene Zeitalter ein und denselben Stoff auch verschieden aufzufassen pflegen, ist es dann gewesen, die ihn zu einer Neubearbeitung des Tannhäuserliedes gereizt hat. Während der alte Sänger „sous le joug de l'autorité cléricale" (IV, 621) mit dem papstfeindlichen Schlusse und der besonderen Betonung von Sünde und Reue einen didaktischen Zweck verfolgt, kommt es ihm, dem modernen Dichter, „qui n'est dompté par aucune autorité", lediglich darauf an, rein menschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Er betont vor allem zweierlei: das Unerträgliche eines ewig währenden Freudelebens und die in seinem eigenen Herzen flammende Liebe zu der jungen Pariserin Crescentia Eugénie Mirat, seiner Mathilde. Sie ist die Venus, aus deren Banne er, der Tannhäuser, sich nicht befreien kann. „Alles vernachlässige ich", schreibt er am 11. April 1835 an August Lewald, „niemand sehe ich, und höchstens entfährt mir ein Seufzer, wenn ich an die Freunde denke. Das ist alles, was ich Ihnen heute sagen kann; denn die rosigen Wangen umbrausen mich noch immer so gewaltig, mein Hirn ist noch immer so sehr von wütendem Blumenduft betäubt, daß ich nicht imstande bin, mich vernünftig mit Ihnen zu unterhalten."

> „Frau Venus", heißt es im Liede, „ist eine schöne Frau,
> Liebreizend und anmutreiche,
> Die Stimme ist wie Blumenduft,
> Wie Blumenduft so weiche!

Wie der Schmetterling flattert um eine Blum'
Den zarten Duft zu nippen,
So flatterte meine Seele stets
Um ihre Rosenlippen." (IV, 435).

Zeitweise aber hat sich auch Heine noch einmal aus dem Zauberkreise Mathildens gerettet, indem er 1835 von Paris nach dem einsamen Jonchère, einem Schlosse der Fürstin Belgiojoso, floh. Der ununterbrochene, betäubende Liebestaumel, der ihn „alles andere vernachlässigen" ließ, hat ihn auf die Dauer nicht befriedigen können. Er besinnt sich wieder auf sich selbst, auf seine Pflichten, er sehnt sich nach dem Ernste des Lebens, nach einer Abwechslung von Lust und Leid. Und dieses durchaus seinen inneren Erlebnissen entsprungene Verlangen trägt er nun auch künstlerisch umkleidet in das Tannhäuserlied hinein:

„Frau Venus, meine schöne Frau,
Vom süßen Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank,
Ich schmachte nach Bitternissen."

Neu ist das Motiv in der modernen Tannhäusersage freilich nicht. Schon Tieck läßt seinen Phantasus-Helden den Venusberg ganz aus dem gleichen Grunde fliehen: „Es zog mich an, wieder jenes Leben zu leben, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden; ich war von dem Glanz gesättigt und suchte gerne die vorige Heimat wieder." Aber Heine, der den „Phantasus" 1830 zum zweiten Male las,[1]) hat den Gedanken ungleich schärfer als sein Vorgänger herausgearbeitet, und von ihm hat ihn dann Richard Wagner für seine Dichtung überkommen.

Wenige Monate, nachdem Wagners „Tannhäuser" am 19. Oktober 1845 zum ersten Male über die Dresdener Bühne gegangen ist, bringt Heine den Venusberg in einem seiner Werke von neuem, in dem Ballete „Die Göttin Diana" (VI, 99 ff.). Und die in der Vorbemerkung zu ihr geführte Polemik

---

[1]) Billete an Fr. Merckel vom 27. und 28. März 1830. Abgedruckt in der „Rechtmäßigen Originalausgabe", Hamburg 1876, XX, 165. Für eine frühere Lektüre des „Phantasus" spricht der Göttinger Brief an Moses Moser vom 1. April 25 „kenne aber Tiecks gestiefelten Kater" und die Eckart-Stelle in der „Harzreise", III, 31.

gegen den „Maestro Barthel, der schon manchen Schoppen Most aus dem dritten Teile seines Salon geholt“ habe, macht es nur wahrscheinlich, daß die Oper jetzt ihrerseits eine Rückwirkung auf ihn ausgeübt und ihm den Gedanken nahe gelegt hat, den Venusberg gleichfalls auf der Bühne zu verwerten. Gesehen und gehört freilich kann er sie nicht haben, da sie in Paris erst 1861 unter den Auspicien Napoleons III. zur Aufführung gelangte. Wenn ferner schon in dem Tannhäuserliede der „Elementargeister“ mancherlei an Tieck erinnert, wobei ich mich nicht nur auf das Übersättigungsmotiv beziehe, sondern auch auf den Wein und die Blumen, mit deren Hilfe das üppige Leben im Berge geschildert wird, so ist das in dem Ballet von neuem der Fall. Wie bei Tieck, strömt uns hier das ganze „Gewimmel der frohen, heidnischen Götter“ entgegen, auch hier sind, wie bei Tieck, „die berühmten Schönheiten der alten Welt“, eine Helena und Kleopatra, eine Judith und Herodias versammelt. Damit es aber den Damen nicht an Herrengesellschaft mangle, hat nun Heine eigenmächtig eine Reihe von Helden und Dichtern hinzugefügt, die angeblich der Volksglaube „wegen ihres sensualistischen Rufes oder wegen ihrer Fabelhaftigkeit“ dahin versetzt haben soll. In Wirklichkeit weiß dieser jedoch bloß — und auch nur bei einigen von ihnen, wie Dietrich, Artus, Ogier und Kaiser Friedrich II. — von einem Fortleben überhaupt; die ganze Kombination zeigt aber, daß der Dichter diesmal den seelischen Charakter seiner Sagengestalten richtig erkannt hat. Vor dem Berge läßt er der Überlieferung entsprechend den treuen Eckart [1]) Wache halten, den er als einen gutmütigen, aber „täppischen“ Alten schildert. Heine liebt eben jene Leute nicht, die den anderen den Eingang zum Minneberge versperren wollen, und vielleicht hoffte er sogar selber einmal dort einziehen zu dürfen, wie Gottfried von Straßburg und Wolfgang Goethe, als braver Soldat der schönen und heiteren hellenistischen Partei! Die Handlung seines Ballets lehrt geradezu, wie töricht jenes Beginnen sei: nach

[1]) Heine scheint den Eckart, der in der alten Sage der Pfleger der Harlunge ist, nur aus dem Tieckschen Phantasus gekannt zu haben, wie seine Äußerung III, 31 wahrscheinlich macht. V, 40 und VI, 34 wird er zu Vergleichen herangezogen.

dem Beispiele des Tieckschen Bruders haut der Eckart mit dem Schwerte drein und tötet den Ritter, aber Bacchus kommt und erweckt ihn zu neuem Leben. Der Spiritualismus kann nur abtöten, der Sensualismus aber vom Tode befreien! Bacchus, der „göttliche Befreier, der antike Heiland der Sinnenlust“ (VI, 83), triumphiert und in ihm der Heinesche Saint-Simonismus.

Die Herrin des Minneberges, die im deutschen Volksglauben als Frau Holle auch an der Spitze des wütenden Heeres dahinzieht, hat der Dichter in seinem Ballet in die beiden Personen der Venus und der Diana aufgelöst. Diana mit ihren Nymphen gilt ihm als die Führerin der wilden Jagd; denn aus ihrem Zuge hat sich seiner Ansicht nach, die offenbar unter dem Einflusse Dobenecks (I, 56 ff.) entstanden ist, die Sage von dem wütenden Heere überhaupt erst entwickelt (IV, 174). Ich brauche hierbei kaum zu betonen, daß eine solche Auffassung durchaus falsch ist, und daß die römische Göttin vielmehr umgekehrt erst allmählich unter das im deutschen Volksglauben längst vorhandene Seelenheer der Lüfte aufgenommen wurde. Alt ist aber der germanische Dianenkult in der Tat; schon Gregor von Tours (540—594) bringt in seiner „Fränkischen Geschichte“ ein Zeugnis dafür,[1] und Heine hat ihn deshalb in den „Traditions populaires“ seiner zweiten „De l'Allemagne“-Ausgabe (IV, 622) ganz mit Recht bis in das 7. und 6. Jahrhundert zurückgeführt. Aus Horsts „Dämonomagie“ (I, 60 f.) wußte der Dichter, daß in den Hexenprozessen sehr häufig die Anklage wiederkehrt, die Delinquentin habe des Nachts mit der Diana zusammen die Lüfte durchritten, und ebendort konnte er neben dieser auch schon die Herodias genannt finden, die zweite Hauptfigur seiner wilden Jagd im „Atta Troll“. Während aber der Volksglaube des Herodes Tochter meint,[2] die nach Mathäus XIV beim Gastmahle getanzt hat, bezieht sich Heine im Gegenteil auf deren Mutter, auf die Gattin des Königs. Die dritte Frauengestalt des „Atta Troll“, die Fee Abunde, gab ihm dann mit noch-

[1] J. Grimms „Deutsche Mythologie“ (1835), S. 77, Anm.

[2] „Deutsche Mythologie“ S. 174.

maliger Rekapitulation der beiden anderen die Grimmsche „Mythologie“ (S. 177) an die Hand.

Wenn Jules Legras in seinem Buche „Henri Heine poète“ [1]) äußert, der Dichter habe in diesen drei Figuren die Personifikationen dreier Kunstrichtungen geben wollen, des Antiken, Romantischen und Leidenschaftlichen, so kann ich einer solchen Ansicht absolut nicht beipflichten. Mir scheint das ganze 20. Kapitel nur eine neue Betonung der kirchlichen Verteufelungstheorie, eine neue Parteinahme für das heitere, heidnische Wesen dem finsteren Nazarenertume gegenüber zu bedeuten. Jene Symbole hat der geistreiche Gelehrte, wie ich glaube, in die drei Frauen erst selber hineininterpretiert. Heine fand sie in der Grimmschen Mythologie als volkstümliche Führerinnen des wilden Heeres zusammengenannt vor, er hat sie einfach übernommen und jede ihrem sagenhaften Charakter entsprechend dichterisch belebt. Wenn seine Diana wirklich als symbolisch für eine der drei Kunstrichtungen gelten kann, aber auch sie allein, so ist dies vermutlich aus anderen Gründen zu erklären. Man sehe sich doch einmal die Beschreibung etwas näher an:

„Leicht erkennbar war die eine
An dem Halbmond auf dem Haupte,
Hochgeschürzte Tunika,
Brust und Hüfte halb bedeckend“ (II, 394).

Ist das nicht die Diana von Versailles, die uns der Dichter hier schildert? Die Fee Abunde ist ja seinem eigenen Geständnis zufolge nach einem Gemälde von Greuze gezeichnet, warum sollte ihm also bei der Diana nicht ebensogut ein plastisches Bildwerk vorgeschwebt haben?

„Stolz wie eine reine Bildsäul'
Ritt einher die große Göttin,
Auch das Antlitz weiß wie Marmor
Und wie Marmor kalt“ (II, 394).

Die Diana von Versailles ist aber die bei weitem bedeutendste der Artemis-Statuen im Louvre; mit anderen, wie etwa der Diana von Gabii, die eher einem verschämten Mädchen gleicht, hat die Heinesche Beschreibung absolut nichts gemein. Und

[1]) Paris 1897, S. 276 f.

sollte man mir noch entgegen halten, daß jenes Diadem auf dem Haupte der sogenannten Versailler Diana wegen der nach oben gestülpten konvexen Wölbung gar nicht als Halbmond zu deuten sei, so kommt es ja hier in keiner Weise darauf an, wie die wissenschaftliche Archäologie das Attribut erklärt, sondern lediglich auf die Vorstellung, die sich Heine von ihm machen konnte. Jeder unbefangene Laie wird es im Haar der Mondgöttin für den Halbmond ansehen.

Der König Artus war dem Dichter als der wilde Jäger Englands aus Härings „Walladmor" und aus Dobeneck (I, 62 f.) vertraut, ihn und seinen Jagdzug hat er später im Anschluß an Thierrys „Histoire de la conquête de l'Angleterre" in einer besonderen Romanze noch einmal besungen (II, 116). Wenn in den „Elementargeistern" das wütende Heer als Elfenzug dahinbrauste, wenn es in der „Göttin Diana" vorherrschend aus antiken Göttern und Sagengestalten zusammengesetzt ist, so hat es im „Atta Troll", wohl unter dem Einflusse Jakob Grimms, seinen seelischen Charakter am besten bewahrt. Hier finden wir Verstorbene aller Jahrhunderte ohne einen speziellen Führer,

„Jäger aus verschiednen Zonen
Und aus gar verschiednen Zeiten,
Peitschenknall, Halloh und Hussa,
Roßgewieh'r, Gebell von Hunden."

Es ist diesmal wirklich das mythische Geisterheer, das an unseren Augen vorüberstürmt.

In dem Ballete „Die Göttin Diana" läßt Heine seine wilde Jagd ihren Umzug beenden, sie kehrt wieder in den Venusberg zurück, aus dessen Nähe sie im zweiten Bande des „Salons" (IV, 174) hervorgebrochen ist. Wie damals, so hat auch jetzt wieder Diana die alleinige Führung an sich gerissen, ihr Schicksal, ihr Glück und Leiden steht im Mittelpunkte der ganzen Handlung. Die Elementargeister sind dagegen der Pantomime nur sehr gewaltsam aufgedrungen, offenbar um einen größeren Pomp auf der Bühne entfalten zu können. Als Quelle für die Fabel seines Ballets verweist der Dichter selbst [illegible] 01) auf die beiden Geschichten von den lebenden Venus-[illegible] die er im zweiten Teile der „Elementargeister" (IV,

425 ff.) erzählt hat. Tatsächlich kommt aber nur die erste von diesen in Betracht, die auf Eichendorffs „Marmorbild“ zurückgeht, und neben ihr noch Wilhelm Härings Novelle „Venus in Rom“, die mit der zweiten allerdings dieselbe Grundlage gemein hat (IV, 427). Bei Häring fand Heine in der Person der Mathilde Truchseß von Waldburg die verlassene deutsche Edelfrau vor, auf das „Marmorbild“ speziell deuten die Wandgemälde seines Venusberges (VI, 108) zurück, die „allerlei heidnische Liebesgeschichten“ (IV, 424) darstellen. Die Verführerin selbst trägt in allen seinen Vorlagen den Namen der Venus, obwohl sie Eichendorff gewissermaßen bereits als Diana schildert, indem er sie „auf einem schönen Zelter“ und den Falken an der goldenen Schnur auf die Jagd reiten läßt. Heine, der die Jägerin von ihm übernommen hat, gibt ihr konsequenterweise auch den Namen der Diana.

Wenn wir die Heinesche Venus in ihrem Zauberberge ein ganz delikates Dasein führen und mit dem Tannhäuser, ihrem „cavaliere servente“, rosenbekränzt ein ausgelassenes Pas de deux tanzen sehen (VI, 109), wenn die Diana zwar nachts als Gespenst umherziehen muß, sich am Tage aber in den Armen ihres todbefreiten Lieblings wieder ausruhen kann, so haben es die anderen verbannten Götter des heiteren Olymp nicht ebensogut im nazarenischen Deutschland. Sie müssen vielmehr die ganze Bitternis des Exiles kosten, die der Dichter selbst in französischen Landen zu schmecken wieder und wieder vorgibt. Am leidlichsten geht es noch dem Pluto und dem Neptun; denn sie brauchten nicht auszuwandern, sie haben beide ihren alten Herrscherbereich beibehalten können. Aber der Kriegsgott Mars, der vor Troja mit der Elite des griechischen Heldentums gefochten hat, muß jetzt als Scharfrichter das schäbigste Lumpengesindel zum Tode befördern, Hermes Psychopompos ist zum feilschenden Krämer und Seelenspediteur herabgesunken. Bacchus, der Gott des Sinnenrausches, hat sich aus Furcht vor den Verfolgungen der Obrigkeit mit seinen Genossen in ein scheinbar asketisches Kloster geflüchtet, und Apollo, der nur noch als niederer Viehhirte zu dienen begehrt, ist seines zauberischen Sanges wegen des Lebens nicht mehr sicher. Aber gar der arme Zeus, der mächtige Herrscher des

Olympos, er führt, nur von seinem Adler und der treuen Ziege Amalthea begleitet, das kläglichste Dasein in Frost und Elend auf der entlegensten Insel im nördlichen Eismeer.

Fragt man nun nach den Quellen der Heineschen „Götter im Exil", so geht aus einem Vergleiche der Hermes- und Bacchus-Legende mit der schon von Elster (VI, 520 f.) namhaft gemachten „Seelenüberfahrt" der Grimmschen „Mythologie" [1]) das eine deutlich hervor: der Dichter verfährt hier im Gegensatz zu seiner Darstellungsweise in den „Elementargeistern" vollkommen frei, die geringste Anregung genügt, seine Phantasie zu beflügeln. Den einen Satz Jakob Grimms: „Schiffen Frauen über, dann geben diese ihrer Gatten Namen an" hat er zum Beispiel zu dem drolligen Schlußgeschichtchen von Pitter Jansens Mieke (VI, 89) erweitert. Die Märe vom Neptun, der am Äquator die Schiffe besucht und an Neulingen die Wassertaufe vollzieht, ist uns allen geläufig; Heine konnte sie in jedem Seemannsbuche finden. Daß aber das antike Schattenreich in christlicher Zeit in eine ausgebildete Hölle umdiabolisiert wurde, war ihm speziell aus Dantes „Inferno" bekannt, das er wohl mehr als einmal gelesen hat, wie die „Englischen Fragmente" (III, 455), die „Romantische Schule" (V, 223) und die „Elementargeister" (IV, 413) bezeugen; doch auch im Straßburger Puppenspiele [2]) erscheint Pluto als oberster Teufel, Charon als sein Fährmann, der ihm die sündigen Seelen über den Styx bringt, und die Furien fungieren hier als seine höllischen Dienerinnen. An dieses Puppenspiel und die Worte: „Welcher vermessene Höllengeist wagt es, mich in der mutigen Umarmung meiner Höllengöttin Proserpina zu stören?" [3]) denkt wohl Heine auch, wenn er berichtet, daß „der alte Pluto unten warm bei seiner

---

[1]) Zweite Auflage, 1844, II, 790 ff. Eine ganz ähnliche Erzählung bringen übrigens in den „Überschiffenden Mönchen" auch die Grimmschen Sagen.

[2]) Vgl. aber auch Dobeneck, I, 141.

[3]) Scheibles „Kloster", V, 554. Bei Dante erscheint Pluto nicht als Herr der ganzen Hölle, sondern nur als Vorsteher des vierten Höllenkreises, in dem die Habgierigen schmachten (Inferno VI). Karl Witte identifiziert ihn daher auch in dem Kommentar zu seiner Dante-Übersetzung (Berlin 1876, II, 57) mit Plutus, dem Gotte des Reichtums. Als Höllenkönig nennt Dante (Inferno XXXIV) der mittelalterlichen Anschauung entsprechend den gefallenen Engel Lucifer.

Proserpina sitze". Für die Mars-Erzählung weiß ich eine bestimmte Quelle nicht anzugeben; die Apollo-Legende erinnert einigermaßen an den „Juden im Dorn" der Grimmschen Märchen. Sollte vielleicht jener wunderbare Spielmann mit dem nie fehlenden Schießrohr, der zuerst als Knecht Dienste getan hat, der Heinesche Apollo sein? Auch er bittet vor seiner Hinrichtung, noch einmal auf der Geige spielen zu dürfen, auch er bezaubert die Anwesenden mit seinem Spiele, wie schon Arion die Schiffsleute in der alten Sage. Von einem Hirten aber, der aus der Gruft gezogen und als Vampyr mit einem Pfahle wirklich durchstoßen wird, erzählt Praetorius in dem Kapitel „Von Gestorbenen Leuten", im ersten Teile (S. 319 f.) seines „Anthropodemus plutonicus": „Anno 1337 ward ein Hirte eine Meilweges von der Stadt Cadan in Böhmen [1]) begraben; derselbe stunde alle Nachte auff/ gieng in die Dörfer/ erschreckete die Leute/ und redete mit ihnen nicht anders/ als wenn er lebete. Die Nachbahrn haben ihm einen Pfal durch den Leib geschlagen/ dessen er jedoch nur gelacht/ und gesprochen: Ich meyne/ ihr habt mir einen Wiederwillen zugefüget/ indem ihr mir einen Stecken gegeben/ daß ich mich desto besser der Hunde wehren kan." Die Erklärung, mit der der Dichter den Hirtenberuf des verbannten Gottes motiviert, daß er sich nämlich in der Not seiner einst im Dienste bei Admetos erworbenen Fähigkeiten erinnert habe, kennt übrigens schon Immermann, der im zweiten Teile seines „Münchhausen", [2]) ganz ähnlich wie Heine, auf die Verteufelung der antiken Gottheiten zu sprechen kommt.

Jedenfalls zeigt sich der Dichter in den „Göttern im Exil", das beweisen die Bacchus- und Hermes-Legende am besten, von der krankhaften Mythendeutung seiner Zeit angesteckt. Aber wenn die anderen überall nach germanischen Gottheiten fahnden, so sucht er, der noch im Banne Saint-Simonistischer Anschauungen steht, nach den Überbleibseln der heiteren antiken Götter. Und da er Juppiter, den obersten

---

[1]) Heine hat zum Beispiel auch in den „Elementargeistern" (IV, 411) den schlesischen Edelmann Nigrins (S. 7) zu einem sächsischen gemacht.

[2]) Buch VI, Kapitel 17.

von diesen, trotz aller Bemühungen aus keiner Sage und keinem Märchen herausinterpretieren kann, so hat er aus eigener Phantasie eine ganz neue Geschichte erfunden und dem Walfischjäger Niels Andersen die Erzählung von der Kanincheninsel in den Mund gelegt. Das ist gerade der wesentliche Unterschied zwischen Heine und seinen mythologisierenden Zeitgenossen, daß er lediglich als Künstler handelt und keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit macht, während diese wissenschaftlich zu verfahren glaubten und auch vorgaben. Haben sie daher meistens Unheil gestiftet, so können wir uns an seinen Schöpfungen im Gegenteil erfreuen als an neuen Märchen, wie an „mehr oder minder sauber ausgeführten Illustrationen" (VI, 559) zu dem einen Grundthema: die Verteufelung der antiken Götter.

Dichterisch am bedeutendsten ist meiner Ansicht nach die Bacchus- und die Hermes-Legende; bei der Erzählung Niels Andersens fühle ich mich durch Plattitüden, wie die äußerst geschmacklosen Rattenorgien, in einem reinen Genuß allzusehr gestört. Mit der Schilderung des nächtlichen Bacchanals bekundet zudem der Dichter bemerkenswerte archäologische Kenntnisse, die über das Maß eines populären Wissens nicht unerheblich hinausgehen. Er selber weist dabei (VI, 83, 164) auf antike Vasen und Basreliefs, sowie auf „Kupferstiche archäologischer Werke" als seine Muster hin. Aber jene Basreliefs und Vasen, die er doch in Museen studiert haben müßte, können kaum ernstlich in Betracht kommen, da die „Götter im Exil" erst 1853 entstanden sind und Heine seit 1848 seine Matratzengruft nicht mehr verlassen hat. Das archäologische Werk, welches ihm für seine Darstellung alles Einzelne an die Hand gab, ist vielmehr Friedrich Creuzers „Symbolik und Mythologie der alten Völker", [1]) die noch aus dem Kreise der Heidelberger Romantik stammt. Creuzer bringt in jedem seiner vier Bände eine Reihe von Kupferstichen und hat der Behandlung der Bacchusmysterien in der Tat

---

[1]) Leipzig und Darmstadt 1810—12. Möglicherweise hat Heine dabei auch Mones „Geschichte des Heidentums im nördlichen Europa" gelesen, die 22—23 als 5. und 6. Band der zweiten Auflage Creuzers erschienen ist.

hauptsächlich Vasengemälde und Basreliefs zugrunde gelegt. Heine selbst aber bezeugt seine Bekanntschaft mit ihm in der „Lutezia“ (VI, 404): „Quinet hat lange Zeit jenseits des Rheines gelebt, namentlich in Heidelberg, wo er studierte und sich täglich in Creuzers ‚Symbolik‘ berauschte.“ Der dritte Band dieses Werkes ist es nun gewesen, der für das Bacchanal in den „Göttern im Exil“ besonders vorbildlich wurde.

„Zu Athen“, berichtet Creuzer dort, „wurden die Bacchusweihen an einem See gefeiert; man wird sich des zirkelrunden Sees noch erinnern, um welchen man zu Sais den Tod des Osiris beging, sowie der Lernäen am alcyonischen See“ (330).[1] „Dionysos ist zunächst Äquinoctialstier“ (120). „Daß das Bacchusfest bei Nacht war, läßt sich aus dem Euripides annehmen“ (337), „die Fackel war dabei wesentlich“ (335). Dementsprechend findet Heines Bacchanal an einem der ihm selbst bekannten Tiroler Seen statt, zur Zeit der Tag- und Nachtgleiche, um Mitternacht; der Festplatz wird durch Vasen mit loderndem Waldharz beleuchtet (VI, 81).

Den Bacchus selber schildert der Dichter (VI, 82) als „eine wunderschöne Jünglingsgestalt von edelstem Ebenmaß“ mit besonderer Betonung des Androgynen in seinem Wesen. „Die runden Hüften,“ sagt er, „die schmächtige Taille, die zärtlich gewölbten Lippen und die verschwimmend weichen Züge verliehen ihm ein etwas weibisches Aussehen.“ Eine solche Charakteristik fand er aber in vorzüglichem Maße eben bei Creuzer vor; denn dieser betont immer wieder: „Bacchus ist jugendlich und nähert sich dem Weiblichen in etwas“ (195). „Lesbos hatte von altersher einen unbärtigen, mädchenhaften, süßen Briseus“ (497). „Die Alten sahen in den aus beiden Geschlechtern gemischten Haufen etwas Charakteristisches und wollten wissen, daß der Gott auch deswegen der weiblichgestaltete heiße“ (200). „Unter den Jünglingen ist er Mädchen, unter den Mädchen Jüngling“ (367). „Man faßte dieses Wesen

[1]) Die Seitenzahlen in den Klammern beziehen sich auf die 1. Ausgabe der „Symbolik“ und zwar, wenn nichts Besonderes bemerkt ist, stets auf den 3. Band. Aus stilistischen Rücksichten habe ich ab und zu ganz geringfügige Textänderungen vorgenommen, ohne aber jemals den Sinn irgendwie zu beeinflussen.

als den vollen, blühenden, ewigen Sieg des Lebens auf: das ist der weiche und jugendliche, der immer frohe, der schöne und selige Dionysos“ (127), der „Heiland der Sinnenlust“, wie Heine (VI, 83) mit Saint-Simonistischer Formel übersetzt. „Eine Vase“, fährt Creuzer fort, „zeigt uns einen Dionysos auf dem Sonnenwagen (498), und die altsymbolische Bildnerei begleitete ihn mit den Tierattributen der Himmelszeichen, wie dem Löwen, Widder etc.“ (126). „In Ägypten waren die Löwen der Sonne heilig“ (320). „Auf Vasen hat er mehrenteils das Hirschkalbfell um oder sonst ein kurzes Tierfell, den Kopf schmückt gewöhnlich ein Efeukranz“ (498); „namentlich auf den Münzen des ihm vorzüglich ergebenen Böotiens findet sich der mit Efeu bekränzte Kopf“ (126), Im Anschluß an diese Schilderung setzen bei Heine die Weiber dem Gotte einen Efeukranz auf das Haupt und werfen ihm ein Leopardenfell um seine Schultern. Auf goldenem Siegeswagen, der mit zwei Löwen bespannt ist, kommt er hier in königlicher Haltung herangezogen.

Die beiden Begleiter, welche Heine seinem Bacchus zugeordnet hat, sollen augenscheinlich zwei Satyrn, zwei Silene oder vielleicht auch richtiger ein Silen und ein Satyr sein; denn Creuzer hebt wiederholt aus dem ganzen Gefolge des Gottes diese beiden als ihm vorzüglich nahestehend und mit ihm meist zusammengenannt heraus. „Erstere“, sagt er, „sind Erzieher und Träger des Dionysos, letztere dessen Gespielen. In der äußeren Gestalt sind sich beide Arten ganz gleich, aber man machte nachher den Unterschied, daß man alte Satyrn Silene nannte“ (216 f.). Wenn Heine solche Altersmerkmale auch nicht besonders betont, so ist doch wohl sein erster Geselle mit dem unzüchtigen Bocksgesicht, der bei dem Festzuge auf der rechten Seite des Wagens einherschreitet, als Satyr gedacht, der glatzköpfige Dickwanst als Silen. Nach Creuzers Worten: „Sie sind spitzohrig und geschwänzt, auf den ältesten Kunstdenkmalen sehen wir bärtige Silene selbst mit einem langen Schweif“ (217), schildert er seinen ersten Begleiter, den zweiten nach der weiteren Angabe: „Freilich gibt es auch Stellen der Alten, wobei von den Silenen oder wenigstens von einem alle tierischen Zutaten weggenommen sind und er bloß als ein

kleiner, untersetzter Greis mit der Glatze erscheint" (217). Jener belustigt bei Heine das Publikum, weil der Silen nach Creuzer mit Beimischung von etwas Komischem in Leibesgestalt und Handlungsweise gezeichnet (221 f.), weil er der „burleske Soldat des Dionysos" ist (238), und diesen hat der Dichter gleichfalls nach dem Vorbild der Symbolik charakterisiert. „Ein Relief", heißt es hier, „zeigt einen trunkenen Silen, der auf einem Esel reitet (221), statt des Schildes führt er den hohlen Becher (238), und in einem Tempel zu Elis war die Methe abgebildet, wie sie Silenos einen mit Wein gefüllten Becher reicht" (239). „Der kahlköpfige Dickwanst", sagt Heine, „den die lustigen Frauen auf einen Esel gehoben hatten, ritt, in der Hand einen goldenen Pokal haltend, der ihm beständig mit Wein gefüllt wurde."

Aus dem übrigen Gefolge des Bacchus hat er noch die Pane — denn als solche sind seine „bocksfüßigen Hornisten", wie das Prädikat der Seemuschel beweist,[1]) aufzufassen —, die Mänaden und Korybanten besonders hervorgehoben. Die ersteren schildert auch Creuzer schon als „gehörnt und ziegenfüßig" (218), die letzteren werden in dessen zweitem Bande (S. 33) näher beschrieben. Es sind eigentlich bewaffnete Priester der Cybele, „die mit zerstreutem Haar und wildem Geschrei durch Berg und Tal rannten und ihre Arme und Füße verwundeten". Den Namen Korybanten trugen sie von den Waffentänzen, die sie dabei aufführten. Besonders charakteristisch für Heines Benützung der „Symbolik" ist aber die „halsbrechend unmögliche Positur" seiner Mänade, „die mit flatterndem Haar das Haupt zurückwirft und sich nur durch den Thyrsos im Gleichgewicht erhält" (VI, 83); denn nach Creuzer ist die Baccha „in Dichtern und Kunstwerken kenntlich gemacht durch das bindenlose und im Wind flatternde Haar, durch den zurückgebogenen Kopf und durch die gewaltsamsten Bewegungen und Stellungen des ganzen Körpers" (201). Daß der Phallos in Prozession vorangetragen wurde (VI, 84), bemerkt dieser wiederholt (476, II, 33), und auch die von Heine erwähnten bacchischen Musikinstrumente, die Doppelflöte, das

[1]) Creuzer, III, 244.

Tambourin, die Seemuschel, die Cymbeln und Handpauken, sowie der Ruf „Evoe Io Bacche“ sind schon in der „Symbolik“ alle vorgebildet (517, 520. II, 33).

Die an die „Götter im Exil“ deutlich anklingende Schilderung des bacchantischen Zuges in dem Ballet „Die Göttin Diana“ (VI, 104), das zwar 1846 geschrieben, aber erst 1854 veröffentlicht wurde, ist wahrscheinlich später nachgetragen worden, eben als sich der Dichter mit Creuzer beschäftigte. Die erste, noch aus den vierziger Jahren stammende Handschrift der Pantomime, die uns bestimmte Aufklärung darüber geben könnte, besitzen wir leider nicht.

Werfen wir jetzt einen summarischen Rückblick auf Heines Ausführungen, so ist er bei seiner Benützung der „Symbolik“ — vielleicht mit Ausnahme jener einen Zeichnung der Mänade — durchaus frei verfahren; denn die von mir herausgehobenen und dicht aneinander gereihten Sätze Creuzers, die bei einer Nichtberücksichtigung der in Klammern zugefügten Seitenzahlen sehr leicht ein vollkommen falsches Bild geben könnten, sind im Original oft durch hundert Seiten und noch mehr voneinander getrennt. Heine hat hier, nicht unähnlich seinem Verfahren bei der Frankfurter Milieuschilderung im „Rabbi von Bacherach“, aus der künstlerisch ungeordneten Materialmasse seiner Vorlage mit großem Geschick allerlei charakteristische Züge herausgegriffen und diese für seine Zwecke nutzbar gemacht. Besonders interessant ist dabei, wie er mit Hilfe des altbewährten Lessingschen Grundsatzes, daß die Poesie Handlungen darzustellen habe, die oft sehr monotonen Beschreibungen und toten Figuren Creuzers mit dichterischem Odem belebt. Der künstlerische Wert seines Bacchanals aber kann durch den, wie ich hoffe, von mir erbrachten Beweis seines Anschlusses an Creuzer natürlich nicht im geringsten beeinträchtigt werden, sondern wir müssen im Gegenteil anerkennen und uns freuen, daß er trotz seines Krankenlagers die für ein historisch-getreues Gemälde absolut notwendigen wissenschaftlichen Vorstudien nicht gescheut hat.

X.

Heines inneres Verhältnis zum deutschen Mittelalter.

Als der Dichter 1835 in dem Buch „De l'Allemagne" seine Sammlung deutscher Sagen und Märchen zum erstenmal veröffentlichte, hat er sie, um die Franzosen in das innerste Leben und Weben der deutschen Volksseele einzuführen, mit der Kyffhäusersage beschlossen. Und wie diese in der Tat ein Lieblingsmärchen des deutschen Volkes ist, so gehört sie neben der Verteufelung der heidnischen Götter auch mit zu den Lieblingsstoffen Heines selbst. „Meine schönsten Lebensjahre," sagt er im „Romanzero" (I, 373), „die verbracht' ich im Kyffhäuser," und der französische Text des Jahres 1835 (IV, 617), „toutes les fois que j'y ai pensé, mon âme frissonnait d'un saint désir et d'une mystérieuse espérance", wird nur bestätigt durch die Zeilen des „Wintermärchens" (II, 459):

„Mit stockendem Atem horcht' ich hin,
Wenn die Amme ernster und leiser
Zu sprechen begann und vom Rotbart sprach,
Von unserem heimlichen Kaiser."

Jenes ganze Prosakapitel ist gewissermaßen eine Vorstufe dieser letzten poetischen Behandlung. Die Brüder Grimm sind dort seine Gewährsmänner gewesen, ihrem „Hirt auf dem Kyffhäuser" (Nr. 296) entspricht die erste längere Erzählung (IV, 617 f.), die drei übrigen geben ihren „Friedrich Rotbart" (Nr. 23) wieder. Im „Wintermärchen" aber werden all diese Sagenkenntnisse dichterisch freier verwertet: Heine selbst übernimmt jetzt die Rolle des Schäfers von Frankenhausen (Nr. 296). Auch er wird vom Kaiser wohlwollend herumgeführt, auch er

sieht die mit Kriegern und Waffen gefüllten Säle. Der Vergleich des kaiserlichen Bartes mit dem Feuer, „sein Bart, der bis zur Erde wuchs, ist rot wie Feuerflammen“, erinnert dagegen an Rückerts bekanntes Gedicht „Barbarossa“, das 1817 im „Kranz der Zeit“ erschien und 1841 in die vom Verfasser selbst veranstaltete „Auswahl“ (S. 172) von neuem aufgenommen wurde. „Sein Bart“, heißt es hier, „ist nicht von Flachse, er ist von Feuersglut.“ Endlich scheinen mir die folgenden Strophen des Wintermärchens, die sich mit der Rückkehr des Kaisers beschäftigen, den Einfluß eines französischen Werkes zu verraten, der „Burgraves“ von Victor Hugo, die der Dichter im März 1843 auf der Pariser Bühne gesehen hat (VI, 344 f.). Während eines lärmenden Festbanketts auf Burg Heppenheff erscheint dort völlig unerwartet Barbarossa; die ungetreuen Burggrafen werden alsbald ergriffen, in Ketten gelegt und zum Kerker abgeführt:

„Ah! vous n'attendiez point ce réveil, n'est-ce pas?
Vous chantiez verre en main, l'amour, les longs repas,
Vous poussiez de grands cris et vous étiez en joies!“ [1]

„Wohl mancher, der sich geborgen glaubt,
Und lachend auf seinem Schloß saß,
Er wird nicht entgehen dem rächenden Strang,
Dem Zorne Barbarossas“ (II, 460).

Und wie der Hugosche Kaiser die Burggrafen Diebe und Schakale nennt, die sein Volk in Stücke zerrissen hätten, Deutschland selbst aber als beraubte und geplünderte Mutter personifiziert — „vous pillez la mère“ —, so spricht Heine ganz ähnlich, nur viel poetischer, von den „Mördern, die gemeuchelt einst

Die teure, wundersame,
Goldlockigte Jungfrau Germania,
Sonne, du klagende Flamme!“

Die äußere Anregung, die Kyffhäusersage in das „Wintermärchen“ aufzunehmen, braucht jedoch keineswegs etwa gerade von dem Franzosen ausgegangen zu sein. Seit Görres 1807 in seiner Einleitung zu den „Teutschen Volksbüchern“ Friedrich

---

[1] Partie II, Scène 6. Victor Hugo, Théâtre, Paris 1883, IV, 331. Das folgende Zitat steht hier S. 330.

Barbarossa von altgermanischen Recken umringt in der „dämmernden Kapelle“ des Bergdomes gezeichnet hatte, haben ja die deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts ihre nationalpolitischen Wünsche immer wieder in das Gewand des Rotbartmärchens gekleidet, bis Felix Dahn 1871 in seinem „Macte senex imperator“ den alten Barbarossa durch einen neuen Kaiser Barbablanca ablösen konnte. Erst 1840, also wenige Jahre vor der Entstehung des „Wintermärchens“, hatte Hoffmann von Fallersleben in seinen „Unpolitischen Liedern“ [1]) geklagt: „Wenn der Kaiser doch erstände, ach, er schläft zu lange Zeit!“ Heine gehört also nur mit in die Reihe jener Dichter hinein, wenn er auch unter ihnen eine ganz eigenartige Stellung einnimmt. Während für die anderen der Kyffhäuserkaiser der Repräsentant der nationalen Macht und Einigkeit ist, heißt für ihn Barbarossa der Mann, der dem deutschen Volke die sozialpolitischen Errungenschaften bringen wird, die sich Frankreich durch seine Revolutionen selber verschafft hat. Der nationale Gedanke steht bei ihm gänzlich im Hintergrunde, und einer Wiedererrichtung des Kaisertums gegenüber verhält er sich äußerst skeptisch. Ja, seine ganzen Ausführungen im „Wintermärchen“, die sich mit einer solchen Möglichkeit beschäftigen, haben doch in letzter Linie wohl nur den Zweck zu lehren, daß man verjährte Institutionen der Vergangenheit, wie auch das Kaisertum eine sei, nicht auf die Gegenwart übertragen solle. Hier ist der Punkt, wo auch die Sage des Mittelalters der Neuzeit gefährlich werden kann: einem schönen Märchen zuliebe könnten wir uns leicht wieder den „modrigsten Plunder mit allem Firlefanze“ zurückholen. Darum stellt Heine den sehnenden Rufen der Zeitgenossen seine eigene Warnerstimme gegenüber. Der moderne Vorkämpfer der Emanzipation, der das Alte niederreisen will, ist stärker in ihm als der Romantiker, und da, wo ihm beide in Konflikt zu kommen scheinen, muß der letztere hinter dem ersteren unbedingt zurückstehen. Wieviel er aber trotzdem der Beschäftigung mit der altdeutschen Sagenwelt dichterisch verdankt, das ist im Laufe der vorangehenden Kapitel deutlich zutage getreten. Wieviel er auch noch für das Wesen des

[1]) Hamburg 1840, S. 5 „Im Jahre 1812“.

Mittelalters aus ihr gelernt hat, und wie weit er in dieses überhaupt eingedrungen ist, das wird sich jetzt auf Grund des gesammelten Materiales um so leichter zusammenfassen lassen. Dabei wird man jedoch gut tun, nicht schlechthin zu verallgemeinern, sondern verschiedene Perioden zu unterscheiden.

Die allerälteste, primitive und daher leichter zu erfassende Zeit, die der Dichter aus Tacitus, Paulus Diaconus, aus dem Geiste der Kämpeviser und des Nibelungenliedes kannte, scheint ihm einigermaßen lebendig gewesen zu sein. Mochte er sich von dem deutschen Religionskulte der Taciteischen Jahrhunderte falsche Vorstellungen machen, mit der Streitweise der christlichen Kirche gegen die heidnischen Götter war er sehr genau vertraut, und altgermanische Wildheit und Kampfeslust hat er selber glänzend geschildert.

Anders ist das Resultat für die folgende, viel kompliziertere Periode, für die sogenannte althochdeutsche Zeit. Von ihrer ganzen, auf uns gekommenen Literatur hat Heine nichts gelesen, da ihm die Sprache dieser Epoche noch vollkommen fern liegt, und die wenigen Äußerungen in der „Romantischen Schule“, die sich auf sie beziehen, stammen aus den Universitätsvorlesungen oder aus dem Geschichtsbuche von Rosenkranz her. „Fränkisch roh“ ist das nichtssagende und falsche Schlagwort, das er noch für die karolingische Zeit ausgibt (III, 258). Offenbar sind ihm diese ganzen Jahrhunderte dauernd fremd geblieben, wenn er auch vielleicht in ihrer politischen Geschichte etwas besser bewandert war als in der literarischen.

Für die Historie im eigentlichen Sinne, das zeigt sich auch bei der Betrachtung der folgenden Zeitalter, hat Heine mehr Sinn und Interesse als speziell für die Literaturgeschichte. Mit sichtbarem Verständnis greift er dort oft gerade die bedeutendsten Fragen heraus, und in den zwanziger Jahren, als er sich mit Dozentenplänen trug, hat er die „Geschichte“ des Mittelalters zu seinem Arbeitsfelde gewählt. Freilich wird man sich auch hier nicht verhehlen dürfen, daß sein Wissen für solche Zwecke doch vollkommen unzulänglich war. Er würde seine ganze Persönlichkeit und sein an das Genie [str]eifendes Talent haben einsetzen müssen, wenn er nicht

unter unseren großen Historikern, welche damals die deutsche Geschichtsforschung in neue Bahnen leiteten, eine höchst klägliche Rolle hätte spielen wollen. Zudem kontrastiert seine eigene, durchaus subjektive Veranlagung, die ihn zu objektiver Darstellung fast unfähig macht, allzu sehr mit den Unparteilichkeit heischenden Aufgaben der Geschichtswissenschaft. Können wir ihm noch freudig beistimmen in seiner Abneigung gegen jene Historiker, die nur „eine Nomenklatur des Geschehenen, ein stäubiges Herbarium der Ereignisse" liefern, beistimmen auch in seinem Verlangen nach einer künstlerisch belebenden Geschichtschreibung, so werden wir es doch ganz entschieden ablehnen, als Ideal mit ihm jene frühesten Geschichtschreiber zu bezeichnen, „die keinen Unterschied wußten zwischen Poesie und Historie, die die Wahrheit durch Gesang verklärten und im Gesange nur die Stimme der Wahrheit tönen ließen" (V, 377).

Immerhin ist es nicht uninteressant, einen Augenblick nachzudenken, wie sich Heinrich Heine weiter entwickelt haben würde, hätte er die erhoffte Münchener Professur erhalten. Daß statt des Revolutionärs ein Fürstendiener herausgekommen wäre, der auch bei dem Bayernkönige um Orden bettelte, wie er es einmal in schwacher Stunde durch Witts Vermittlung bei dem Braunschweiger getan hat, daß er ein Freund der von ihm so bitter befehdeten Feudalinstitutionen geworden wäre, wird man trotz seines schwankenden und unzuverlässigen Charakters nicht annehmen dürfen. „Man glaubt in München", schreibt er (6. Sept.) 1828, zu einer Zeit, da er noch auf den dortigen Lehrstuhl hoffte, von Lucca aus an Moses Moser, „ich würde jetzt nicht mehr so gegen den Adel losziehen, weil ich im Foyer der Noblesse lebe, die liebenswürdigsten Aristokratinnen liebe und von ihnen geliebt werde. Aber man irrt sich. Meine Liebe für Menschengleichheit, mein Haß gegen den Klerus war nie stärker wie jetzt, ich werde fast dadurch einseitig".[1]) Nur soviel wird man behaupten können, daß Heines Stellung dem Mittelalter gegenüber eine andere geworden wäre; er würde es besser kennen und daher objektiver betrachten gelernt haben, er würde

[1]) Vgl. Elster in der „Deutschen Rundschau" XCI (1897), 385 f.

nicht ein so blind-fanatischer Gegner desselben geworden sein. Denn blind und dilettantisch steht er auch der mittelalterlichen Blütezeit, dem 12. und 13. Jahrhundert, gegenüber.

Daß das Rittertum, welches er von der Romantik überkam, nicht das echte war, hat er selber sehr wohl gewußt. „Vergleicht man die Uhlandschen Ritter", heißt es in der „Romantischen Schule" (V, 348), „mit den Rittern der alten Gesänge, so kommt es uns vor, als beständen sie aus Harnischen von Blech, worin lauter Blumen stecken statt Fleisch und Knochen". Fragt man nun aber, wie er demgegenüber die höfischen Ritter selber charakterisiert, so erhält man den verblüffenden, doch durchaus ernst zu nehmenden Bescheid, daß sie „recht dicke eiserne Hosen trugen, viel fraßen und noch mehr soffen" (V, 348). Über unsere Ratlosigkeit, was das für „alte Gesänge" gewesen sein mögen, die ihm eine solche Charakteristik nahe gelegt haben, können uns höchstens seine Aphorismen hinweghelfen, welche die Uhlandschen Ritter mit nochmaliger Betonung der mißlungenen Zeichnung in ausdrücklichen Gegensatz zu den Helden der dänischen Kämpeviser bringen (VII, 415). „In den altdänischen Romanzen", lesen wir dort, „sind alle Gräber der Liebe Heldengräber, große Felsmassen sind darauf getürmt mit schmerzwilder Riesenhand. In den Uhlandschen Gedichten sind die Gräber der Liebe mit hübschen Blümchen, Immortellen und Kreuzchen verziert, wie von Händen gefühlvoller Predigerstöchter. Die Helden der Kämpeviser sind Normannen, die Helden des Uhland sind immer Schwaben und zwar Gelbfüßler". Auf die Recken der altdänischen Heldenlieder [1]) würde denn auch allenfalls jene sonderbare Charakteristik zutreffen, die Heine ganz verfehlterweise von den Rittern der mittelalterlichen Blütezeit gibt. In der „Heldenhochzeit" (S. 63 ff.) zum Beispiel, welche er in seinem Buche „De l'Allemagne" (IV, 595) selber bespricht, wird in der Tat — und sogar von der Braut am Hochzeitstage — sehr reichlich gegessen und getrunken:

---

[1]) Heine hatte, als er den letzten Teil der „Romantischen Schule" rieb, die Kämpeviser wahrscheinlich zur Hand.

„Sie folgten der Braut in die Kammer hinein, zu essen die Frühekost,
Sie aß da auf vier Tonnen Brei, die schmeckten ihr das Allerbest.
Da mußten sechzehn Ochsenleiber, achtzehn Schweineseiten dran,
Bier trank sie sieben Tonnen, eh' sie zu schlucken begann“ (S. 65).

Im Nibelungenliede freilich — wie in allen Volksdichtungen — ist vom Essen und Trinken auch ziemlich viel die Rede, und bei der Jagd im Wasgenwald, als Siegfried den Wein vermißt, wünscht er sogar: „Man solt mir siben soume met unt lûtertranc haben her gefüeret“. Aber gerade in der höfischen Dichtung, die doch für das Rittertum allein charakteristisch ist, werden die Nachrichten über das materielle Essen und Trinken mit augenscheinlicher Zurückhaltung behandelt. Erst die Dichter des späteren Mittelalters bringen die langen Küchenrezepte und liebevollen Beschreibungen der Mahlzeiten.

Von der ganzen höfischen Literatur kannte jedoch Heine, wie wir gesehen haben, im Originale nur einige Minnesänger, den Wigalois Wirnts von Grafenberg und auch diesen vermutlich nur in Bruchstücken. Wenige Gedichte, wie den „Armen Heinrich“, hat er in neuhochdeutscher Bearbeitung gelesen, manche auch so wieder nur in Fragmenten. Der König Artus, der in seinen Werken öfter erscheint, ist hier nicht das Ideal der Ritterlichkeit, wie ihn Hartmann und Wolfram schildern, sondern es ist der wilde Jäger, der keltische Barbarossa, einmal (IV, 388) auch der Artus des französischen Lanval-Märchens. Im „Schwabenspiegel“ (VII, 326 f.), wo er „vergeblich das absolute Monsalvatsch aufsucht und verschmachten muß in der mystischen Wildnis“, hat Heine den modernen Artus des Immermannschen „Merlin“ im Auge. Ebenso kennt er den Zauberwald Brozeliand (I, 483), wie schon die Namensform beweist, nicht aus dem „Iwein“ oder dem „Parzival“, sondern aus Dobenecks (I, 210) Fassung der Merlinsage. Durch charakterisierende Schlagworte, welche etwa das Richtige treffen, wie „Verschmelzung des germanischen mit dem christlichen Elemente“ (IV, 202), „Einheit der ganzen damaligen Lebensauffassung“ darf man sich nicht blenden lassen, Heine hat auch den Geist der mittelalterlichen Blütezeit nicht erfaßt. Nicht so sehr ihre positiven Bestrebungen als vielmehr die negativen, nicht ihren Glauben, sondern ihren

Aberglauben hat er studiert. Anmaßende Bedrückung durch die Feudalgewalten, Judenverfolgungen und Hexenprozesse machen ihm das Wesen des Mittelalters aus. Dabei sind alle diese Schattenseiten mehr dem Ausgange desselben eigen, als gerade seiner Blütezeit. Hätte sich der Dichter einigermaßen in die Lektüre Wolframs von Eschenbach vertieft, dann würde er gesehen haben, daß auch Stimmen weitestgehender Duldsamkeit nicht fehlten, Neidhard von Reuental hätte ihn lehren können, daß sich die bayrischen und österreichischen Bauern im 13. Jahrhundert noch äußerst wohl fühlten. Die heftigsten Judenverfolgungen setzt er im „Rabbi“ (IV, 450) selber um die Mitte des 14. Jahrhunderts an, und die Hexenprozesse entstanden überhaupt erst nach dem Untergange der Templer, im Anschluß an die freilich schon vorhandenen Ketzereien. Ihre offizielle Einführung in Deutschland erfolgt durch die Bulle des Papstes Innocenz VIII. vom 4. Dez. 1484. Aber Heine verfährt bei seinem fanatischen Hasse eben nicht besonders gründlich; was er an irgendeinem Jahrhundert auszusetzen hat, das benützt er sofort, um es verallgemeinernd dem ganzen Mittelalter zur Last zu legen. So kann umgekehrt sein Vorwurf einer völligen Vernachlässigung von Handel und Industrie (V, 458) auf das 14. und 15. Jahrhundert nicht mehr Anwendung finden, und das wußte er sicherlich selber sehr wohl; denn sein gefeierter Geschichtslehrer Sartorius hatte ein Epoche machendes Werk über die deutsche Hansa geschrieben, und sein eigner Roman widmet ja dem blühenden Städtewesen des 15. Jahrhunderts einen nicht geringen Raum.

In diese Zeit des ausgehenden Mittelalters wurde der Dichter schon frühe eingeführt durch die Lieder des „Wunderhorns“, auf sie bezog sich sein Chronikenstudium fast durchweg. Paracelsus mit seinen Elementargeistern leitete ihn ebendahin, dahin brachten ihn auch der Tannhäuser, Faust, die Hexenschriftsteller und Dobeneck mit all seinen anderen Sagen und Geschichten. Die Erfindungen des Schießpulvers und der Buchdruckerkunst haben ihn in ihren Resultaten immer wieder beschäftigt, er ist der Umwandlung der Ritterheere in Fußtruppen gefolgt; aus der Erhebung von 1524/25 kannte er die soziale Notlage der Bauern in den vorangehenden Jahrhunderten,

und auch über die Rezeption des römischen Rechtes auf deutschem Boden scheint er nicht unorientiert gewesen zu sein. Daher stehe ich nicht an, ihm für das ausgehende Mittelalter ein ungleich größeres Verständnis zuzuschreiben als für die vorangegangenen Perioden; in seinen Geist ist er wirklich eingedrungen, und ihn hat er in der Frankfurter Milieuschilderung des „Rabbi von Bacherach" auch wiederzugeben verstanden.

Heines späteres herbes Urteil kann aber deswegen auch für diese Jahrhunderte nicht etwa Gültigkeit gewinnen. Die Zeit, da er das Mittelalter objektiv betrachtete, liegt damals schon weit zurück, und vergebens suchen wir in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nach einem so verständigen Wort, wie es der Student 1822 in seinen Briefen über Polen (VII, 216) ausgesprochen hat: „Möge bald die Zeit kommen, wo man auch dem Mittelalter sein Recht widerfahren läßt, wo kein alberner Apostel seichter Aufklärung ein Inventarium der Schattenpartien des großen Gemäldes verfertigt, wo man die Mittelalter-Herrlichkeiten aus ihrem organischen Zusammenhange erkennt und nur mit sich selbst vergleicht und das Nibelungenlied einen versifizierten Dom und den Kölner Dom ein steinernes Nibelungenlied nennt!"

Im gleichen Verlage erscheinen:

Studien
zur vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Max Koch,

Prof. an der Universität Breslau.

Jährlich ein Band (4 Hefte) M. 14.—.

Aus dem Inhalte des letzten Jahrgangs VII (1907) seien folgende Aufsätze hervorgehoben:

Asmus, Richard: *Hypatia* in Tradition und Dichtung.

Beinert, Johannes: Christian *Weises Romane* in ihrem Verhältnis zu Moscherosch und Grimmelshausen.

Blümml, Emil Carl: Zur Motivengeschichte des deutschen Volksliedes.

Creizenach, Wilhelm: Ein Bericht über die Festaufführungen zu Ehren der *Bartholomäusnacht.*

Dessauer, Ernst: *Wackenroders* „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" in ihrem *Verhältnis zu Vasari.* III. IV. V.

Dreyer, Aloys: Justinus *Kerners Briefwechsel* mit Franz *v. Kobell.*

Henkel, Hermann: Vom *Blankvers* bei Shakespeare und im deutschen Drama.

— Zu *Goethe* und die *Bibel.*

— Zu *Goethes* Bruchstück *„Die Befreiung des Prometheus".*

Katona, Ludwig: Zum Schwank vom *„zögernden Dieb".*

Kilian, Eugen: *Schreyvogels* Bühnenbearbeitung des *„Käthchen von Heilbronn".*

Kohler, Josef: *Märchen* der *Tschinuk.*

Manacorda, Guido: Zu den Quellen *Hans Sachsischer* Motive.

Petzet, Erich: Zu *Platen.*

Pick, Albert (†): Studien zu den deutschen *Anakreontikern* des 18. Jahrhunderts. I.

…se, Berthold: Zu H. *v. Kleists Briefen* u. zu den *„Abendblättern".*

…ger, Eduard: *Literarische Widersprüche.*

…iedrich: Graf *Platens* Nachbildungen aus dem Diwan des *…is* und ihr persisches Original. I. II. III.

…dt, Wilhelm: *Ein italienischer Fallstaff.*

…em 30 Besprechungen, Notizen.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXV.

Jean Pauls Ästhetik.

Von

Dr. Eduard Berend.



BERLIN.
Alexander Duncker Verlag.
1909.

Jean Pauls Ästhetik.

Von

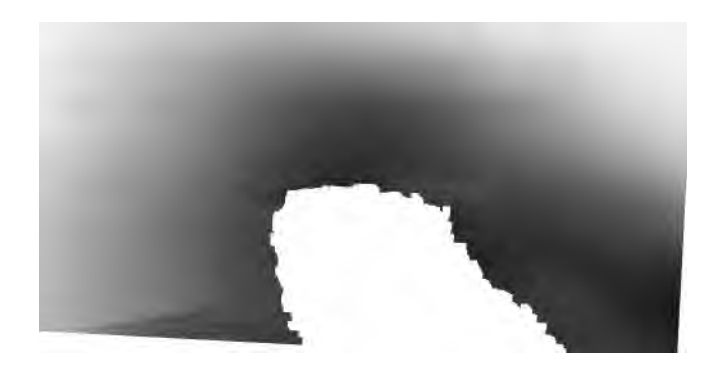
Dr. Eduard Berend.



BERLIN.
Alexander Duncker Verlag.
1909.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Meinen Eltern
in Liebe und Dankbarkeit
zugeeignet.





Vorrede.

Während sich um Jean Pauls Pädagogik bereits eine kleine Literatur angesammelt hat, ist seiner Ästhetik eine Sonderuntersuchung bislang nicht zuteil geworden; auch den Arbeiten über seine Philosophie und Psychologie ist in erster Linie immer die Levana zugrunde gelegt worden.

Obgleich Jean Paul in der Vorschule so ziemlich den ganzen Schatz seiner ästhetischen Ansichten niedergelegt und dabei selbst schon den Sammler gemacht, d. h. alles, was sich in seinen früheren Werken, Briefen, Studienheften etc. an Bemerkungen über Ästhetik fand, zusammengetragen hat, konnte ich mich in der Darstellung seiner Lehre doch nicht auf dieses Werk beschränken. Frühere und spätere Äußerungen mußten zur Ergänzung und Erläuterung herangezogen werden, namentlich auch zum Nachweis von Meinungsentwicklungen und -änderungen, die man dem Dichter sehr mit Unrecht abgestritten hat. Vor allem ergab die Durchsicht der handschriftlichen Vorarbeiten — weniger der eigentlichen Arbeitsbücher zur Vorschule als der aphoristischen „Ästhetischen Untersuchungen" — nicht nur viel unverwertetes Material, sondern auch das verwertete oft in einer Fassung, die neben der gedruckten noch Interesse beansprucht, ja in der Regel, weil uneingekleidet und ohne Rücksicht auf den systematischen Zusammenhang, den Gedanken ursprünglicher, reiner und klarer wiedergibt.[1]

[1]) Ein vollständiger Abdruck der zahlreichen
rismenhefte Jean Pauls ist in absehbarer Zeit ni[illegible]

So weicht meine Darstellung von der der Vorschule in Inhalt und Anordnung wesentlich ab, sucht die mannigfachen Unklarheiten aufzuhellen, Widersprüche zu lösen, Lücken auszufüllen etc.

Mit dieser darstellenden Arbeit verbinde ich gleich die historische Untersuchung, da eine getrennte Behandlung bei der Vielheit von Einzelideen, aus denen sich Jean Pauls Ästhetik zusammensetzt, zu lästigen Wiederholungen geführt hätte. Es kam mir darauf an, die ästhetischen Anschauungen Jean Pauls durch Einordnung in den historischen Zusammenhang, durch Vergleich mit denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen in die rechte Beleuchtung zu rücken, nicht aber über Mein und Dein zu Gericht zu sitzen. Ist es schon im allgemeinen mißlich, wie Haym mit Recht bemerkt, „in dieser ideenreichen Zeit pedantisch das Abstammungsverhältnis einzelner Gedanken und das Eigentumsrecht der Geister zu bestimmen," so wird durch Jean Pauls ungeheure Belesenheit, seine Vorliebe für abgeleitete Quellen, durch die individuelle Prägung, die er auch überkommenen Gedanken leiht, die Entscheidung noch besonders erschwert. Ich habe daher die Entlehnungsfrage ein für allemal unerörtert gelassen. Und wenn natürlich auch in erster Linie die von Jean Paul bestimmt gekannten Werke berücksichtigt worden sind, so habe ich doch unbedenklich auch solche, die ihm gar nicht bekannt sein konnten, wie Schellings und Wilhelm Schlegels ästhetische Vorlesungen, Schillers und Goethes Briefe

---

geboten, da vieles ja schon in seine Schriften übergegangen ist. Auch dem besten Kenner seiner Werke wird es aber nicht immer möglich sein, zwischen Benutztem und Unbenutztem zu unterscheiden. Er selber hat wohl zuweilen das noch Unbenutzte mit N (= nicht) oder Rotstift bezeichnet, es aber dann eben nachträglich vielfach verwandt. Auch ist, wie gesagt, das Benutzte oft in irgendeiner Hinsicht noch von Interesse. Noch mißlicher ist es, zwischen Wichtigem und Unwichtigem eine Grenze zu ziehen; der Auswählende läßt sich dabei zu leicht von einseitigem Interesse bestimmen. Das richtigste scheint es mir vorläufig zu sein, diese Aphorismen bei Spezialuntersuchungen der Jean Paulschen Gedankenwelt möglichst heranzuziehen.

und Gespräche u. a. m., zum Vergleich mit herangezogen. — Die Berücksichtigung der nachjeanpaulschen Entwicklung der Ästhetik mußte schon aus räumlichen Gründen unterbleiben, erschien mir aber auch an sich weniger notwendig, da sich neuere Ästhetiker in der Regel direkt mit Jean Paul auseinanderzusetzen pflegen; auch haben Georg Zimmermann und neuerdings Rudolf Wustmann in ihren Anmerkungen zur Vorschule hierüber manchen Fingerzeig gegeben.[1])

Bei dieser Verbindung von Darstellung und historischer Untersuchung konnte das Verhältnis von Jean Pauls Lehre zu denen seiner einzelnen Vorgänger nicht gesondert betrachtet werden, was auch schon dadurch erschwert worden wäre, daß der Schwerpunkt seiner Theorien oft mehr in den Details als im Allgemeinen liegt. Als Ersatz dieser Betrachtungsweise mag die im zweiten Kapitel gegebene Zusammenstellung von Jean Pauls Urteilen über einzelne Ästhetiker dienen, sowie die Einleitung, die mit Rücksicht auf den in seiner Bedeutung meist verkannten dritten Teil der Vorschule, die „Vorlesungen über die Parteien der Zeit", des Dichters wechselnde Stellungnahme in dem literarisch-ästhetischen Parteikampfe darzustellen versucht.

Auf das Verhältnis von Jean Pauls ästhetischer Theorie zu seiner Praxis konnte ich aus Raummangel nur mit flüchtigen Hinweisen eingehen. So eng übrigens beide bei ihm zusammenhängen, so deckt sich seine Ästhetik doch keineswegs mit seiner „Heuristik"; eine Darstellung der letzteren, die ich mir für später vorbehalte, müßte von den (ungedruckten) sogenannten „Erfindungsbüchern" Jean Pauls ausgehen, aus denen

[1]) Von der nur in wenigen Exemplaren gedruckten französischen Übersetzung der Vorschule („Poétique ou Introduction à l'estétique, traduite de l'allemand, précédée d'un Essai sur Jean Paul et sa poétique, suivie de notes et de commentaires, par Alexandre Büchner et Léon Dumont", Paris 1862) war mir trotz vielfacher Bemühung nur der auch gesondert erschienene einleitende Essai

doch nur weniges und nur das Allgemeinste in die Vorschule übergegangen ist.

Der große Umfang, zu dem meine Untersuchung trotzdem angeschwollen ist, konnte niemandem unangenehmer sein als mir selbst. Doch wird man mir, hoffe ich, zugestehen, daß nicht Breite der Darstellung, sondern Fülle des Stoffs die Schuld trägt.

Die Arbeit hat im Herbst 1907 der philosophischen Fakultät der Universität München als Doktordissertation vorgelegen.

Herrn Professor Dr. Muncker bin ich für mannigfache Förderung, der Leitung der Universitätsbibliothek zu München (insbesondere Herrn Oberbibliothekar Dr. Wolff) und der Handschriftenabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin für liebenswürdiges Entgegenkommen zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Inhalt.



Verzeichnis der zitierten Ausgaben.

Adelung: Über den deutschen Stil. Berlin 1785.

Ast: System der Kunstlehre. Leipzig 1805.

Batteux: Einleitung in die schönen Wissenschaften. Deutsch von Ramler. Wien 1770/71.

Beattie: Neue philosophische Versuche. Hrsg. von Meiners. Leipzig 1779/80.

Bernhardi: Sprachlehre. Berlin 1801, 1803.

Blankenburg: Versuch über den Roman. Leipzig und Liegnitz 1774.

Bouterwek: Ästhetik. Leipzig 1806.

— Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen 1801—1819.

Breitinger: Kritische Dichtkunst. Zürich 1740.

Burke: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schönen. Deutsch von Garve. Riga 1773.

Clodius: Poetik. 1804.

Delbrück: Das Schöne. Berlin 1800.

— Ein Gastmahl. Berlin 1809.

Diderot: Philosophische Werke. Erster Teil. Leipzig 1774.

— Theater. Deutsch von Lessing. (Lessings Werke bei Hempel, Band 11[2].)

Dubos: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition. Utrecht 1732—1736.

Eberhard: Handbuch der Ästhetik. Halle 1803—1805.

Engel: Schriften. Berlin 1801 ff.

Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Neue Ausgabe. Berlin und Stettin 1789.

Feder: Untersuchungen über den menschlichen Willen. Göttingen u. Lemgo 1779.

Flögel: Geschichte der komischen Literatur. Liegnitz und Leipzig 1784—1787.

Fontenelle: Oeuvres. (Tome III: Réflexions sur la poëtique.)

Forster: Sämtliche Schriften. Leipzig 1843.

[Garve]: Über die Laune, das Eigentümliche des englischen humour und die Frage: ob Xenophon unter die launigen Schriftsteller gehöre. Neue Bibl. d. sch. W. u. K. 61[1], 51 ff. (1798).

Gerard: Versuch über das Genie. Deutsch von Garve. Leipzig 1776.

Görres: Aphorismen über die Kunst. Koblenz 1804.

Hamann: Schriften. Hrsg. von Roth und Wiener. Berlin 1821—1843.

Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. von Suphan.

Heydenreich: Grundsätze der Kritik des Lächerlichen. Leipzig 1797.

Home: Grundsätze der Kritik. Deutsch von Meinhard. Dritte Ausgabe. Leipzig 1790f.

Hutcheson: Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend. Frankfurt und Leipzig 1762.

Jacobi, F. H.: Werke. Leipzig 1812ff.

Keppler: Kritische Untersuchungen über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen. Lilli 1792.

Klopstock: Sämtliche Werke. Leipzig 1844.

Lessing: Sämtliche Werke. Hrsg. von Lachmann. Dritte Ausgabe, besorgt von F. Muncker, Stuttgart 1886ff.

Lichtenberg: Vermischte Schriften. Göttingen 1800ff.

Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Leipzig 1843.

Monboddo: Von dem Ursprung und Fortgange der Sprache. Deutsch von Schmid. Riga 1784/85.

Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788.

— Vorlesungen über den Stil. Berlin 1792.

Möser: Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen. Neue Ausgabe. 1777.

Novalis: Schriften. Hrsg. von Heilborn. Berlin 1901.

Platner: Neue Anthropologie. Leipzig 1790.

— Vorlesungen über Ästhetik. Hrsg. von Erdmann. Zittau u. Leipzig 1836.

Pope: Works. London 1754.

Priestley: Vorlesungen über Redekunst und Kritik. Deutsch von Eschenburg. Leipzig 1779.

[Resewitz]: Versuch über das Genie. Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste, Band 2[1] und 3[1]. Berlin 1759/60.

Riedel: Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Neue Auflage. Jena 1774.

Schelling: Werke, Abteilung I.

[Schiebeler]: Über die Laune. Neue Bibl. der sch. Wissensch. u. Künste 3, 1ff. (1766).

Schiller: Sämtliche Werke. Hrsg. von Goedeke.

Schlegel, Aug. Wilh.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Böcking. Leipzig 1840.

— — [Berliner] Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Hrsg. von Minor. Heilbronn 1884.

Schlegel, Aug. Wilh.: [Wiener] Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809—1811.

— Friedrich: Prosaische Jugendschriften. Hrsg. von Minor. Wien 1882.

— — Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von O. F. Walzel. Berlin 1890.

— Johann Adolf: Herrn Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Dritte Auflage. Leipzig 1770.

— Johann Elias: Ästhetische und dramaturgische Schriften. Hrsg. von Antoniewicz. Stuttgart 1887.

Solger: Erwin. 1815.

— Vorlesungen über Ästhetik. Hrsg. von Heyse. Leipzig 1829.

Sturz: Schriften. Leipzig 1779, 1782.

Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue vermehrte zweite Auflage. Leipzig 1792—1799.

— Vermischte philosophische Schriften. Leipzig 1773.

Tieck: Schriften. Berlin 1828 ff.

— Kritische Schriften. Leipzig 1848—1852.

— [und Wackenroder]: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hamburg 1799.

Voltaire: Oeuvres complètes. Paris 1785—1789.

[Wackenroder]: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders Berlin 1797.

Wagner, Joh. Jak.: System der Idealphilosophie. Leipzig 1804.

Wieland: Werke. Berlin (Hempel).

Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Hrsg. von der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1776.

Young: Gedanken über die Originalwerke. Deutsch von Garve. Zweite Auflage. Leipzig 1761.

Abkürzungen.

A.[1] = Arbeitsbuch zur ersten Auflage der Vorschule. Näheres siehe S. 4.
A.[2] I, A.[2] II = Arbeitsbücher zur zweiten Auflage der Vorschule. Näheres S. 4.
D. = Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Friedrich Richter. Hsg. von Ernst Förster. München 1863.
F. = Faszikel des Jean Paulschen Nachlasses auf der Kgl. Bibl. zu Berlin.
N. = Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Breslau 1825.
O. = Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und Christian Otto. Hsg. von Paul Nerrlich. Berlin 1902.
O.[1] = Jean Pauls Briefwechsel mit seinem Freunde Christian Otto. Berlin 1829—33.
S.W. = Jean Pauls sämtliche Werke. Berlin (Reimer) 1826—38.
U. = Ästhetische Untersuchungen. Näheres S. 1 unten.
V. = Vorschule der Ästhetik. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen 1813.[1]) (V.[2] = Zusatz der zweiten Auflage.)
V.[1] = Vorschule der Ästhetik. Hamburg 1804. (Nur zitiert, wenn von V. abweichend.)
W. = Wahrheit aus Jean Pauls Leben. Breslau 1826—33.
Z. = Paul Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen. Berlin 1876.

Vorbemerkungen über das ungedruckte Material.

I. Die Ästhetischen Untersuchungen. (U.)

Eine Folge von drei Quartheften, in die Jean Paul unter fortlaufende Nummern Gedanken, Einfälle, Fragen, Zitate etc. ästhetischen Inhalts eintrug. Da infolge Verlesens der vorhergehenden Nummer die Zählung oft springt, meist rückwärts, so daß dieselben Zahlen zwei-, drei-, ja fünfmal wiederkehren, habe ich eine Neuzählung vorgenommen, setze aber die Jean Paulsche Ziffer in Parenthese hinter die meinige.

1) „Ästhetische Untersuchungen September 1794. I." (F. 8). Die Aufschrift lautete ursprünglich „Untersuchungen II" im Anschluß an

---

[1]) Der Einzeldruck bietet einen zuverlässigeren Text als die Abdrücke in den sämtlichen Werken. Um aber die Benutzung auch dieser zu ermöglichen, füge ich der Seitenzahl möglichst die §-Zahl hinzu.

ein Heft „Untersuchungen. Nov. 1790—93. I", das dann durch ein anderes „Untersuchungen. August 1794 . . . II" fortgesetzt wurde; daher bezieht sich die erste Eintragung noch nicht auf Ästhetik. Hieraus W. 5, 340—342 und vieles aus dem Abschnitt „Ästhetik. Schriftsteller" D. 4, 143—162. Von 489 springt Jean Paul auf 1000; er hatte wohl die vorhergehenden Versehen bemerkt und beabsichtigte eine Neuzählung; der Sprung hätte aber nicht einmal gereicht. — Ein Blatt mit 351—362 ist herausgeschnitten, das letzte mit 1136—40 verloren gegangen. — Über 588 (430) steht „Nachtrag", nämlich nach Herausgabe der ersten Auflage der Vorschule (1804).

2) „Ästhetik. Zweiter Band." (F. 18a). Beginnt unter der Überschrift „Zu den Nachträgen der Ästhetik" mit 1179 (1141). Nach 1508 (1394) beginnt die Zählung unter der Überschrift „Ästhetik nach der Herausgabe der 2. Auflage der Vorschule" (1812) wieder von vorn (ich zähle durch); mit 1557 (48) schließt das Heft. — Vermutlich ist dies Heft identisch mit dem im Berliner Katalog des Nachlasses unter F. 8 als „Ästhetische Untersuchungen 1800—1817 (?)" verzeichneten; das Arbeitsbuch zur zweiten Auflage der Vorschule spricht nur von „2 Vorbereitungsbänden" (A.[2] II, 2). Die Datierung stimmt freilich nicht, unser Heft ist frühestens 1806 begonnen und reicht kaum über 1815 hinaus.

3) „Ästhetik III." (F. 18a). 1558 (49)—1691 (156). Hieraus der Abschnitt „Ästhetik" D. 4,90—94 mit Ausnahme der letzten Bemerkung.

Datiert ist von diesen 1691 fortlaufenden Einträgen nur einer: 281 (250) = 19. Dez. 1802 (D. 4, 157); vgl. aber Freye, Jean Pauls Flegeljahre (Berlin 1907) S. 81, wonach möglicherweise ein Irrtum vorliegt. Der terminus ad quem läßt sich für einige (und damit für die vorhergehenden) bestimmen aus dem Vorkommen derselben Gedanken in Werken oder Briefen Jean Pauls; doch ist die Priorität nur dann sicher, wenn sie an Ort und Stelle ausgestrichen sind. Häufiger und sicherer ist der terminus a quo eines Eintrags (und damit der folgenden) festzustellen. So wird durch die folgende Tabelle wenigstens eine annähernde Datierung ermöglicht, leider für die erste Zeit am schwersten.

6 bis 8. Juni 1797. („Manier"; vgl. Vorrede zum 4. Bande des Hesperus, S.W. 10, 2).

13 (12) bis 31. Juli 1797? („ . . . der griechische Gipfel in der schönen Kunst . . "; vgl. Aus Herders Nachlaß 1, 287).

40 (37) ab 1795. („Gegen das Schillersche Spiel . ."; vgl. 14. Brief über die ästh. Erziehung, Horen, Bd. 1).

60 (30) bis 1799. (Schwierigkeit der Oper; vgl. S.W. 31, 88 f).

70 (40) bis 23. März 1798? (Poesie und Wirklichkeit; vgl. Vorrede der Palingenesien, S.W. 18, XXI).

71 (42) ab Juli 1798. („Schlegel spricht von einer Poesie der Poesie . ."; vgl. Athenäum I, 1. Stück, S. 66 und 68, Fragm. 238 u. 247).

97 (67) ab April 1800? („Das Phantastische, was die Schlegel für den Roman verlangen, . . ." [D. 4, 157]; vgl. Friedrichs Brief über den Roman, Athenäum III, 1. Stück, S. 129).

109 (78) bis 5. Jan. 1802? („Schlegeliana . . . Ihre Darstellung der geächteten Darstellung . . ."; vgl. D. 3, 90).
125 (94) ab 1802? („Brief von Rabette im Titan"; vergl. T. IV, 108. Zykel; W. 2, 149).
144 (113) ab 1801. (Lichtenbergs Schriften Bd. 3).
236 (205) ab 4. Sept. 1802. („Kriegtik"; vgl. Zeitung f. d. elegante Welt Nr. 116; A. W. Schlegels Werke 9, 214; V. 399).
281 (250) = 19. Dez. 1802?
308 (276) ab Mich. 1802. („Werden nennt Dichtkunst realisierte Idealität . . ."; vgl. Apollon. Eine Zeitschrift. Hrsg. von J. und A. Werden.[1]) Penig 1803. St. 1, S. 45).
344 (316) ab 1803? („Laune besteht nicht in lustigen Einfällen etc. (Schmidts) . . ."; wahrscheinlich Gustav Schmidts Launige Erzählungen, Leipzig 1803; kaum Klamer Schmidts Komische und humoristische Dichtungen, Berlin 1802).
383 (355) ab 1803. (Engels „Eid und Pflicht"; vgl. O.[1] 4, 124).
429 (422) bis 1. Mai 1803? („ . . . Ich schreibe 2 Briefe, jenen an Schlegel, diesen an Nicolai"; vgl. O. 196).
588 (430) ab 16. Juli 1804. („Nachtrag" nach Herausgabe der 1. Auflage der Vorschule[2]); vgl. W. 2, 150).
640 (282) ab Mich. 1804. („Harlekin[s Wiedergeburt] von [Heinrich] Schorch", Erfurt 1805).
642 (284) bis 14. Jan. 1805? („Nachtwachen von Schelling"; vgl. D. 1, 457[3]).
713 (305) ab 1805. („Federzeichnungen von [Ernst] Scherzer", Halle 1805).
714 (305) ab Febr. 1805. (Campes Antwort auf V.[1] § 78 in der Neuen Berlinischen Monatsschrift).
821 (351) ab April 1805. (Prof. Falbes Übersetzung der 7. und 13. Epist. Horatii in der Berlinischen Monatsschrift).
837 (367) ab 9. Mai 1805. († Schiller; vgl. D. 4, 144).
915 (369) ab 9. Aug. 1805. (Jenaische Literaturzeitung Nr. 189).
977 (431) bis 24. Jan. 1806? (Köppen; vgl. W. 7, 81).
1009 (463) ab 30. Jan. 1806. ([Hallische] Allgemeine Literaturz. Nr. 30).
1039 (493) ab 22. Mai 1806. (A. L. Z. Nr. 122).
1133 (1089) ab 30. Sept. 1806. (J. L. Z. Nr. 231).
1195 (1157) ab 1807. (Amphitryon von Kleist).
1202 (1164) ab Jan. 1807. (Archives littéraires de l'Europe No. 37).

---

[1]) Hiernach ist Walzels Anmerkung, Friedr. Schlegels Briefe an seinen Bruder, S. 509, zu berichtigen. — [2]) Von hier ab normale Orthographie. Die Rückkehr zu derselben (21. März 1804) fällt in die Zeit der Ausarbeitung der Vorschule, in der vermutlich keine Einträge gemacht wurden; in 586 (428) noch die alte Orthographie. Ich habe überall die moderne Orthographie hergestellt. — [3]) Wo also S . . . in Schelling zu ergänzen ist; „von Schelling" ist von Jean Pauls Hand später zugesetzt. U. 774 (364): „Nachtwachen von Bonaventura."

1262 (1124) ab 1808. (Einsiedler[zeitung], Prometheus).
1315 (1176) ab 1809? (Kotzebues Dramatische Spiele auf 1809).
1376 (1235) ab 1. Jan. 1811. („Brentanos Bärenhäuter"; vgl. D. 3, 230).
1434 (1322) ab Sept. 1811. (Welcker in der Vorrede zu [Aristophanes'] Fröschen).
1439 (1327) ab 1812. („Schiller . . . erklärte Timon für das beste Stück"; vgl. Sämtl. Werke, Bd. 2, „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet").
1492 (1378) ab 20. Mai 1812. (Morgenblatt Nr. 121).
1509 (1) ab 15. Nov. 1812. („Ästhetik nach der Herausgabe der 2. Aufl. der Vorschule"; vgl. W. 2, 155).
1527 (19) ab 10. Mai 1814. („Rezension der 2. Auflage der Vorschule in Leipz. L. Zeitung 1814 Mai Nr. 20" [vielmehr 110—12]).
1549 (40) ab Juli 1814. (Rezension der Allemagne von der Stael; vgl. W. 2, 156).
1574 (65) ab 29. Aug. 1815. (Leipz. L. Zeitung, S. 1168).
1646 (111) ab 1816. („Politische Komödie von Reimar" = Napoleon von Rückert).
1682 (147) ab 1820. („Das Pfänderspiel von Clauren").

II. Die Arbeitsbücher zur Vorschule. (F. 18a).

1) Zur ersten Auflage (A.[1]):

„I. [durchstrichen: Kritik.] Programmen. 1. Novemb. [durchstrichen: Oktober] 1803." Quartheft, 126 Seiten (von mir paginiert). S. 10—12 die Vorarbeiten zur Rezension von Hebels Alemannischen Gedichten, S.W. 51, 76.

2) Zur zweiten Auflage (A.[2]):

I. „Ästhetik. Erster Teil der Vorschule. Februar 1812." 54 Seiten.

II. „Vorschule. Zweiter Band, d. 9. Juli 1812." 68 Seiten. Hierin auch die Vorarbeiten zum dritten Band.

Die Daten stimmen nicht genau mit denen des „Vaterblatts" (W. 2, 150. 155) überein.

Außerdem finden sich in F. 18a noch eine Anzahl loser Blätter mit Vorarbeiten zur Vorschule, namentlich zur 2. Auflage, meist Auszüge aus U.

Einleitung.

Jean Pauls Verhältnis zu den literarischen Parteien seiner Zeit.

Es ist von Freunden und Feinden Jean Pauls oft behauptet worden, er habe eigentlich keine Entwicklung gehabt, sondern sei sich in der Hauptsache immer gleich geblieben. Er hat wohl selber dieser Ansicht Vorschub geleistet, wenn er im Alter meinte, das Gemüt des Menschen ändere sich wenig mehr vom dritten Jahrzehnt an, man bleibe sich weit ähnlicher, als man sich schmeichle bei der gewonnenen Menge neuer Erfahrungen, Bücher und fremder Ansichten,[1]) wenn er seine Werke vom dreißigsten Jahre bis zum fünfzigsten, ja sechzigsten einander in echtem Gehalt so ähnlich fand, daß das spätere Jahrzehnt wenig am jüngeren zu bessern brauche.[2]) Im gleichen Jahre (1821) aber beklagt er sich doch, daß seine Feinde in der Beurteilung seines Stiles den Unterschied zwischen seinen früheren und späteren Werken nicht berücksichtigten;[3]) er unterscheidet also offenbar zwischen Gehalt und Form. Die Änderungen, die er bei Neuauflagen vornahm, waren aber doch keineswegs immer nur formeller Natur;[4]) und mag auch im allgemeinen, wie er stets beteuerte, mehr sein

---

[1]) Vorrede zur Selina. Vgl. U. 335 (303): „Ein Autor steht seinen kleinen Unterschieden so nahe, daß er sich immer geändert, d. h. gebessert zu haben glaubt.“ (1803). — [2]) S.W. 6, 119. — [3]) W. 2, 41. — [4]) Eine Reihe sachlicher Änderungen werden im folgenden Berücksichtigung finden; eine kritische Ausgabe von Jean Pauls Werken würde deren gewiß noch viele zu Tage fördern.

Kopf als sein Herz Veränderungen erfahren haben, so standen doch beide gerade bei ihm in zu enger Wechselbeziehung, als daß sich die Unterscheidung streng durchführen ließe. Gewiß ist zuzugeben, daß seiner Natur eine totale Wiedergeburt, wie sie Goethe periodisch erlebte, versagt war; der innere Abstand des Titan vom Hesperus würde kleiner geblieben sein als der des Wilhelm Meister vom Werther, auch wenn der äußere der gleiche gewesen wäre. Jean Paul hat für die Verschiedenartigkeit der Goetheschen Werke und die Einförmigkeit seiner eignen nach allerhand Erklärungsgründen gesucht,[1] aber den einfachsten übersehen, daß Goethe anders schrieb, weil er ein anderer geworden war. Aber innerhalb der ihm von der Natur gesteckten Grenzen hat zweifellos auch Jean Paul mehr als einmal eine Reformation an Haupt und Gliedern erfahren, und eine Darstellung seines Wesens und seiner Anschauungen, die, wie die von Joseph Müller, auf die Chronologie keine Rücksicht nimmt, ist immer mißlich.[2]) Insbesondere hat sein „ästhetisches System", sein Geschmack, der doch, wie er selber meinte, mehr vom Herzen als vom Kopfe ausgeht, bedeutende Wandlungen erlebt, und sein wechselndes Verhältnis zu den literarischen Parteien bzw. dieser zu ihm kann nur auf Grund der periodischen Veränderungen seiner ganzen Geistesrichtung verstanden werden.

Ziemlich deutlich gliedert sich Jean Pauls Leben in vier Perioden, die man den Jahreszeiten vergleichen mag. Wie das Jahr beginnt es mit dem Winter, es folgt ein schwellender Frühling, ein reifer Sommer, ein ruhig klarer Herbst.

---

[1]) z. B. U. 279 (248): „Da ein Autor sein bestes Werk nicht übertreffen kann (G. den Werther), muß er bloß eines in einer neuen Weise machen." (1802?) — Vgl. noch U. 1617 (82): „In den Werken jedes Autors muß Einförmigkeit herrschen, der nur aus sich schöpft; anders bei Wieland etc. Die fremde Gestalt, z. B. Lucians, gibt seiner alten eine erneuerte. Im Drama, z. B. bei Shakespeare, fällt's weniger auf; aber im Epischen stärker, wo eben der Autor selber immer auftritt. Seltsam, daß man auf der einen Seite es für ein Lob hält, daß ein Autor sogleich an seiner Kraft erkannt werde, und daß man doch auf der andern ewige Unähnlichkeit fodert." (Ca. 1815). — [2]) So sind z. B. auch die im vierten Bande der Denkwürdigkeiten veröffentlichten, größtenteils unchronologisch geordneten Gedanken schwer zu benutzen.

Erste Periode: Rationalismus.

(Bis ca. 1790.)

Dem Sprichwort zuwider kommt bei Völkern wie bei Individuen oft gerade das Gefühl erst mit den Jahren, der Sturm und Drang erst nach einer Periode vorherrschenden Verstandes. Wohl kein großer Dichter hat aber, wie Volkelt mit Recht sagt,[1]) so trocken rationalistisch, so ältlich-gelehrtenmäßig angefangen wie Jean Paul. Die prosaisch-rationalistische Grundfarbe seiner Jugendzeit und der Abstand derselben von seiner späteren Geistesrichtung mag aus einigen schlagenden Gegenüberstellungen ersehen werden.

In einer Tagebuchaufzeichnung vom 16. Aug. 1782 beklagt es Jean Paul, daß auch seine Überzeugung durch die Macht der Erziehung gemißhandelt, auch in sein Gehirn die Schreckbilder des Aberglaubens gedrückt worden seien.[2]) In der Vorschule (1804) preist er sich glücklich, auf einem Dorfe jung gewesen und also in einigem Aberglauben erzogen worden zu sein.[3]) — Es ist Ironie,[4]) wenn er zu Anfang der achtziger Jahre die mystischen Schriften eines Swedenborg, Jakob Böhme etc. seine Lieblingslektüre nennt.[5]) Zwanzig Jahre später fühlte er sich durch die Lektüre von Jakob Böhme gereinigt und erhoben.[6]) — In einer Schulrede über das Studium der Philosophie rät er 1779 auch dem Jünger der schönen Künste und Wissenschaften die „Erlernung“ der Philosophie an, da nur der Philosoph eine Theorie vom Schönen geben könne.[7]) Dagegen halte man die Behauptung der Vorschule, daß in der Ästhetik von jeher die ausübende Gewalt die beste zur gesetzgebenden gewesen sei![8])

Es ließen sich leicht noch mehr solcher Antithesen anführen, die keinen Zweifel darüber lassen, daß sich der junge Jean Paul völlig im Fahrwasser der Aufklärung bewegte.

Dem entsprach es, daß sein Interesse an Poesie und Ästhetik hinter dem an psychologischen, theologischen etc.

---

[1]) Zwischen Dichtung und Wahrh[illegible] [illegible]5. —
[2]) S.W. 62, 5. — [3]) V. 163 (§ 24). — [4]) [illegible]
d. Philos. XIII, 363) nicht beachtet hat. [illegible]
[6]) An Jacobi, 9. April 1801; vgl. V. 86 [illegible]

Fragen noch weit zurückstand, daß ihn in der Poesie weniger das eigentlich Poetische als das Verstandesmäßige, Didaktische, Rhetorische anzog. Zwar behauptete er später, gerade von der Poesie der Swiftschen Satiren ergriffen worden zu sein,[1]) doch lassen seine eignen davon wenig merken.

Innerhalb dieser allgemeinen prosaischen Grundtendenz lassen sich nun aber deutlich zwei entgegengesetzte Richtungen unterscheiden. — Noch immer war ja jener Gegensatz, der einst zwischen Gottsched und den Schweizern zum Austrag gekommen war, nicht aufgehoben, standen sich französischer und britischer Geschmack oder, wie es Jean Paul später zu bezeichnen liebte,[2]) Dykismus und Nicolaitismus feindlich gegenüber. Den Verfasser der Grönländischen Prozesse müssen wir zunächst offenbar der zweiten Richtung zugesellen. Es war kein Zufall, daß er für das Werk in Berlin einen Verleger, in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek einen wohlwollenden Kritiker[3]) fand, während „des Herrn Dyk übertriebener französischer Geschmack" seine Satiren zurückwies.[4]) Swift und Pope sind seine Lehrmeister, gedankenreiche Lehrdichter wie Haller und Withof seine Lieblinge;[5]) die Franzosen erklärt er für Hufschmiede, die schützende Eisen auf den Huf des Pegasus nageln wollen, der doch im Äther galoppierend keiner bedarf,[6]) die Anakreontiker für die „Zuckerbäcker des Parnasses".[7]) Zuweilen scheint er in dieser Abneigung vor süßlichem Formalismus sich dem Sturm und Drange zu nähern, wenn er etwa „einen Goethe mit allen seinen Ausschweifungen" seinen kraftlosen Gegnern vorzieht.[8])

Aber gerade die Genieperiode ist dann wieder das Ziel seiner heftigsten Satiren.[9]) Der Schwäche, welche durch französische Lektüre in den Deutschen entstanden, durch pöbelhafte

---

[1]) W. 2, 23. — [2]) V. 751. Vgl. U. 402 (374): „... In Niedersachsen englische Derbheit und Sittlichkeit, in Kursachsen französische Leerheit und Geschmack." (D. 4, 157). — [3]) 63[2], 624 (1785). Vgl. Euph. XIII, 753 f. — [4]) W. 3, 291 (19. Okt. 84). — [5]) S.W. 5, 35; 6, 101. — [6]) S.W. 6, 9; vgl. Wieland im Teutschen Merkur 1789, S. 332: „Auch der ärmste Kritikaster weiß, daß Pegasus, der keine andre als Luftreisen macht, gar nicht beschlagen ist." Gemeinsame englische Quelle? — [7]) S.W. 5, 45; 64, 119. — [8]) S.W. 62, 245. — [9]) z. B. S.W. 5, 32; 16, 93 (palingenesiert 18, 70); 46, 78 f. (1786).

Schriften wieder abhelfen, heiße einen aus einer durch wohlriechende Sachen bewirkten Ohnmacht durch stinkende wecken.[1]) Als ein Buhlen um Pöbelgunst erscheinen ihm die volkstümlichen Bestrebungen der Stürmer. Wie prallt der satirische Pfeil auf den Absender zurück, wenn er über die Theologen spottet, die sich der (Gellertschen) Modernisierung der alten Kirchenlieder widersetzten![2]) Er war eben doch auch bei den Franzosen gründlich in die Schule gegangen; französische Bücher bildeten den Hauptbestandteil seiner Lektüre, er las sie lieber als deutsche.[3]) Er sucht ihnen die Kunstgriffe ihres Witzes, ihrer Antithesen, ihrer „Feinheit" abzusehen; sein Stil durchtränkt sich mit Gallizismen.

Man mag diesen Streit zweier Geschmacksrichtungen in Richters Brust auch darin erkennen, daß er die Frage, ob das Genie sich der Kritik unterzuordnen habe, bald bejaht, bald verneint. Es scheint Selbstironie zu sein, wenn er in den Grönländischen Prozessen, nachdem er eine Reihe von witzigen „Gründen" für und wider den Wert der Kritik ins Feld geführt hat, schließlich die Majorität entscheiden läßt.

Die Welt, in der diese Antithese in einer höheren Synthese ausgeglichen war, die Antike, blieb ihm verschlossen. Zwar stellte er sich durchaus nicht etwa feindlich zu ihr; das „dumme Vorurteil" gegen die alten Autoren, das ihm auf der Schule schlechte Lehrer eingeflößt hatten, ließ er auf der Universität bald fahren;[4]) in den Grönländischen Prozessen, dieser Ausgeburt ultra-britischen Geschmackes, eifert er gelegentlich gegen das Tanzen nach britischen Pfeifen und legt für die bessere Nachahmung der Alten, ja der Griechen eine Lanze ein.[5]) Aber seine Ansicht der Antike ist ganz jene französische, die, wie er es später einmal geschildert hat,[6]) an den spätrömischen Schriftstellern mehr Gefallen findet als an

[1]) S.W. 62, 202. — [2]) S.W. 5, 78f. — [3]) S.W. 63, 209f. (Nov. 81); vgl. D. 2, 161 (an Josephine von Sydow 26. April 1799): „Ich las vor 13 Jahren so viele französische Bücher, daß ich sehr leicht die Ihrigen kann gelesen haben, ohne es mehr zu wissen." — [4]) S.W. 63, 210 (1781). — [5]) In der zweiten Auflage (1821) hat J. P. die Stelle abgeändert (S.W. 5, 41): „Lange genug schl[illegible] das griechische Genie das deutsche in Fesseln; jetzo tanzet es nach [illegible] fremden Pfeifen." — [6]) S.W. 44, 52 (1814).

den griechischen; er liebt Cicero und Seneca über alles und findet in ihnen die Beredsamkeit Rousseaus. Es war Selbstbekenntnis, wenn er später behauptete, der Jüngling ziehe den Witz der Empfindung vor, den Bombast dem Verstande, den Lucan dem Virgil, die Franzosen den Alten.[1] — Jeder Anleitung entbehrend, war sein Geschmack furchtbar verwildert. Wohl wurde er bereits mit Shakespeare und Cervantes[2]) bekannt, aber sie werden schwerlich von der poetischen Seite her auf ihn gewirkt haben. Er hat später, wie so oft, aus der Not eine Tugend machen wollen und den Ungeschmack des Jünglings für die notwendige und unschädliche Durchgangsstufe zum Geschmack des Mannes erklärt; aber sein eignes Beispiel widerlegt seine Theorie; hat er sich doch von der Geschmacklosigkeit seiner Jugend nie ganz zu befreien vermocht.

Zweite Periode: Sentimentalität.

(Ca. 1790—1797.)

Ein totaler Umschwung in Jean Pauls Denk-, Fühl- und Schreibart vollzog sich zu Ende der achtziger und Beginn der neunziger Jahre, hauptsächlich wohl in der ersten Zeit seines Schwarzenbacher Aufenthalts (1790—94), doch meldet sich schüchtern schon in den „ernsthaften Anhängen“ der Teufelspapiere der neue Geist. Mit ungestümer Gewalt kam das lange unterdrückte Gefühl zum Durchbruch, der altkluge Skeptizismus weicht einer poetischen Gläubigkeit, der nüchterne Verstand trunkner Gefühlsschwelgerei, die satirische „Essigfabrik“ menschenfreundlichem Humor. — Zielscheibe der (milderen) Satire ist fortan der prosaische, nüchterne, ökonomische „Holländer“, der vom romantischen Mondschein nichts wissen will, an dem er sich nicht einmal eine Pfeife anzünden kann.[3]

Es war in erster Linie eine Entwicklung von innen heraus. Von literarischen Einflüssen wurden Jacobi, Hamann, und Herder die wichtigsten.[4] Jacobis Poesie und Philosophie

---

[1] S.W. 1, 135 (1794). — [2] S.W. 62, 315 (1785); W. 3, 289 (1784). — [3] Vgl. die Vorreden zur unsichtbaren Loge (1792) und zum Siebenkäs (1795). — [4] Alle drei schon in den Teufelspapieren erwähnt: S.W. 15, XVIII. 143. 155. Über Jacobi vgl. S.W. 1, 158; 8, 125; 13, 180. 194; über Hamann 1, 132. 158; 2, 60.

lehrte ihn, daß es neben der niederen intellektuellen Aufklärung der Allgemeinen Deutschen Bibliothek eine höhere des Herzens gebe.[1]) In Hamanns und Herders Schriften trat ihm zuerst eine höhere Auffassung der Poesie entgegen. Wenn er später, als durch die Xenien und die Romantische Schule eine so gewaltige Umwälzung des poetischen Geschmacks hervorgerufen wurde, auf Herder und Hamann als die Vorläufer des neuen Geistes hinwies, geschah es im dankbaren Bewußtsein dessen, was sie für seine eigne ästhetische Bildung gewirkt hatten.

Aber auch von sich selber durfte Jean Paul später wohl behaupten, daß seine Werke „die neue Zeit mit reifen halfen",[2]) daß er manche „Sachen und Richtungen" der Romantiker antizipiert habe.[3]) Die Literaturgeschichte hat diese Frage noch lange nicht erschöpfend untersucht. Daß sein Humor der unmittelbare Vorläufer der romantischen Ironie war, liegt am Tage; gewiß aber war es nicht dieser allein, der den jungen Tieck an der unsichtbaren Loge so entzückte,[4]) ihn zu den Verehrern, ja Anbetern des Dichters gesellte, ihn veranlaßte, dessen „Mondschein- und Zauberbücher" privatim wie öffentlich gegen die Berliner Kritik in Schutz zu nehmen.[5]) Es ist leicht zu ermessen, welchen Eindruck auf den Verfasser der Volksmärchen jene Stelle im Hesperus gemacht haben muß, wo von der unendlichen, namen- und gegenstandslosen Sehnsucht die Rede ist, die im Menschen erwacht, wenn er in einer Sommernacht nach Norden sieht oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, von dem ungeheuren Wunsche, den nur die Musik auszusprechen und zu stillen vermag;[6]) oder jener merkwürdige, seiner Zeit voraufeilende, auch Herder besonders zusagende Aufsatz über die natürliche Magie der

---

[1]) Vgl. S.W. 61, XXI. F. 8, Untersuchungen Heft I (1790—93), S. 20, § 45: „Zweierlei Aufklärung, höhere, niedere — jene des Herzens, diese des Kopfes — keine setzt die andre voraus." — [2]) O. 166 (24. Dez. 1800). — [3]) V. 897. — [4]) Er hatte sie Ostern 1794 auf einer Reise nach Braunschweig bei einem Buchhändler gefunden, vgl. Köpke 1, 264. 175. Noch im Alter hielt er sie für eins von Jean Pauls trefflichsten Büchern, vgl. Rellstab, Aus meinem Leben 2, 48. — [5]) Schr. 9, 176f. (1797); 11, XI. Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder S. 341, 346. Er wollte angeblich sogar ein Buch über J. P. schreiben, vgl. O. 162; D. 3, 117. — [6]) S.W. 8, 97.

Phantasie,[1]) worin der ästhetische Genuß aus der Befriedigung jenes in uns wohnenden, nur durch die Phantasie zu löschenden Durstes nach dem Unendlichen abgeleitet wird.

Bei alledem fehlte indessen viel, daß sich Jean Paul jetzt schon von der vorigen unromantischen Richtung seines Geschmacks ganz losgesagt hätte. Rückständig vom romantischen Standpunkt blieb zunächst seine Ansicht des Romans. Als Muster dieser Gattung galten ihm Richardson und Fielding, unter den Deutschen Wieland, Schulz, Thümmel und — last, not least — seine eignen „Biographien", während ihm Wilhelm Meister gegen die Regeln des Romans zu verstoßen schien.[2]) Dachte er dabei auch in erster Linie an die äußere Technik, so empfahl er im Hesperus doch auch die idealen Tugendheldinnen der englischen Romane den deutschen Autoren zur Nachahmung[3]) und zeigte überhaupt ebensoviel Vorliebe für die den Romantikern so verhaßte Sentimentalität und Prüderie der Engländer, wie Abneigung gegen die von jenen bewunderte ironische Objektivität in Goethes Roman. Dahin gehört ferner, daß er Hermes nicht allein in den Teufelspapieren mit Klopstock, Lessing, Herder, Schiller in eine Reihe stellte,[4]) sondern noch 1796 dessen Mißhandlung durch die Xenien empörend fand;[5]) daß er den von Wieland empfohlenen, von Tieck bekämpften schalen Falk für einen echten Satiriker (wenn auch nicht Humoristen) hielt.[6]) — Von den Koryphäen der Weltliteratur, die von den Romantikern auf den Thron erhoben wurden, war ihm Shakespeare wohl jetzt vertrauter geworden, wenigstens nennt er ihn in der Loge und im Siebenkäs in der Reihe der größten Genies;[7]) vergebens aber wird

---

[1]) Er wurde 1794 geschrieben, aber erst im Anhang des Fixlein 1796 veröffentlicht. Vgl. O. 24f. (12. Juni 96); Von und an Herder 1, 205 (April 96). — [2]) Vgl. die Vorreden zur Loge (Nr. 8) und zum Jubelsenior (1797); Dilthey, Aus Schleiermachers Leben 3, 76. — Die Fabel des Jubelseniors ist, worauf noch nicht hingewiesen worden ist, aus Thümmels Wilhelmine herübergenommen. — [3]) S.W. 9, 127 ff. (95); hierbei Tadel der unsittlichen Romane von Meißner und Kotzebue. Der Hieb auf den „frechen Poetenwinkel in Jena" und die Lucinde natürlich erst in der dritten Auflage (1819). — [4]) S.W. 16, 101. 116. — [5]) D. 2, 35. — [6]) D. 1, 350 (1797). — [7]) S.W. 2, 60; 11, 144.

man in den Werken und Briefen dieser Jahre die Namen Cervantes, Aristophanes, Dante usw. suchen. — Hätte er damals schon zu dem bereits geplanten „kritischen“ Werk die Zeit gefunden, es hätte gewiß in vieler Hinsicht den alten „Theorien der schönen Wissenschaften“ noch recht nahe gestanden.

Wieder sehen wir also, wie in der vorigen Periode, zwei entgegengesetzte Geschmacksrichtungen in Jean Paul sich kreuzen. Deutlich kommt das darin zum Ausdruck, daß seine Werke einerseits Männer des altfränkischen Geschmacks, wie Kant, Gleim, Wieland, Weiße, andererseits aber auch die jungen Romantiker enthusiasmierten,[1]) daß aber doch auch wieder beide Parteien vieles — Entgegengesetztes natürlich — an ihm auszusetzen fanden.

Ebensowenig wie in der vorigen Periode trat er in dieser dem Geiste der Antike näher. Muß es schon Kopfschütteln erregen, wenn er 1785 in Kants (gegen Herders „Ideen“ gerichtetem) Aufsatz von einer neuen Art Geschichte „den edlen Geist des Altertums, durch welchen Herder, Garve entzücken,“ zu finden meint,[2]) so zeigt er in der unsichtbaren Loge in einer Polemik gegen die Schullektüre der Klassiker[3]) ganz jene sentimentale Ansicht, die in der Antike nur das verlorene Paradies betrauert und damit der inneren Aneignung ihres Geistes den Weg versperrt. Indessen darf man in dieser Polemik nicht etwa ein Manifest gegen den Humanismus als solchen erblicken; er wendet sich lediglich gegen das unfruchtbare philologische Studium der Alten. Gerade den „klassischen Papageien-Jahrhunderten“, bemerkt er mit Recht, sei der Geist der Antike verschlossen geblieben, während in unserer Zeit des Niedergangs klassischer Studien Werke in wahrem klassischen Geiste geschrieben würden: ein Tasso,[4]) eine Messiade,[5]) ein Damokles.[6]) Zahreiche Äußerungen dieser Jahre bezeugen,

[1]) Schleiermacher rechnet (16. Juni 98) Richter zu seinen Lieblingsschriftstellern. Vgl. noch Novalis an Fr. Schlegel, 10. Jan. 97: „Empfehlungen an Reichardt, dessen Apologie von Richter . . . mir ihn sehr lieb gemacht hat.“ — [2]) S.W. 62, 305. — [3]) S.W. 1, 129ff. — [4]) Die 2. Auflage (1821) setzt dafür: ein Faust, eine Iphigenie. — [5]) Die Vorschule spricht Klopstock den griechischen Geist ab (V.[2] 175f). — [6]) von Klinger (1790).

daß er die Wendung vom Sturm und Drang zur Antike, die Goethe und teilweise auch Klinger vollzogen hatten, und mit der sich z. B. Tieck nie aussöhnen konnte, durchaus billigte. Das deutsche Publikum, findet er, habe den Werther zu laut, die Iphigenie zu stumm bewundert.[1]) Diese und Klingers Medea sind ihm Beweise, welche Wunder das Genie vollbringt, wenn es seine Kraft in der Befolgung der Regeln statt im Gutmachen übertretener arbeiten läßt.[2]) Seine Bewunderung und Liebe für Goethe gibt der für Herder und Jacobi nichts nach; Goethes Werke gehören, wie die von Herder, Swift, Sterne, zu den Schoßbüchern, die er auswendig kann.[3]) „Mit einer namenlosen Empfindung", mit dem Bekenntnis unaussprechlicher Liebe übersendet er dem „Verfasser des Tasso" die unsichtbare Loge.[4]) Beim Anblick eines Kupferstichs von Goethe möchte er „mit den lebendigen Lippen auf die himmlischen gestochenen fallen".[5]) Leibgeber-Adams Hochzeitsrede im Siebenkäs stellt Goethe (nicht Herder) in die Reihe der Wenigen, um derentwillen die Erzeugung des Menschengeschlechts sich allenfalls lohne.[6])

Wir mußten alle diese Äußerungen anführen, um zu zeigen, daß Jean Paul ohne jedes Vorurteil gegen Goethe nach Weimar kam. Die Bemerkung, in der Nerrlich eine Spitze gegen Goethe sehen möchte,[7]) der Musenalmanach (auf 1796) enthalte „102 irdische Gedichte von Goethe und 30 himmlische von Schiller",[8]) sollte gewiß den Gegensatz nur charakterisieren, nicht kritisieren; einen moralischen Zweifel weckte vielmehr, wovon gleich die Rede sein wird, gerade Schiller zuerst. — Vor allem aber: Jean Paul kam demütig nach Weimar; er wollte bewundern und lernen. „Mit warmem, aber scheuem Herzen" hatte er den Hesperus an Goethe gesandt; er wisse, daß das Werk eher einem Kometen als dem Abendstern gleiche.[9]) „Sein Wunsch, etwas in sich aufzunehmen," nimmt denn auch

---

[1]) S.W. 63, 147; vgl. 62, 64; 8, 199. — [2]) S.W. 1, XXIII (1792); vgl. 8, 125; 18, XVI (1798). — [3]) S.W. 64, 263 (30. Okt. 95). — [4]) W. 4, 366 f. (29. März 94). — [5]) O. 15 (20. Juni 95). — [6]) S.W. 11, 144. — [7]) Z. 192. — [8]) O. 16 (1796); „irdische" ist späterer Zusatz! Vgl. auch die (allerdings aus späterer Zeit stammende) begeisterte Bemerkung über Goethes Epigramme D. 4, 144. — [9]) W. 5, 74 (3. Juni 95).

Goethe für ihn ein. „Ich müßte mich sehr irren, wenn er nicht noch könnte zu den Unsrigen gerechnet werden.“ Er scheine im Theoretischen viele Anmutung zu ihnen zu haben, ob er sich gleich im praktischen Sinne ihnen wohl kaum je nähern werde.[1]) Alle Voraussetzungen schienen also gegeben, die Weimarer Reise zu einem Wendepunkt in Jean Pauls Kunstauffassung, gewissermaßen zum Ersatz einer italienischen Reise werden zu lassen. Daß und warum es anders kam, ist bekannt. Weimar war — aus persönlichen fast noch mehr als aus sachlichen Gründen — in zwei feindliche Lager gespalten, und es war das antiklassische, das Jean Paul auf den Schild erhob. Er sei ein Phänomen in dieser Zeit, hieß es in dem Briefe Charlottens von Kalb, der ihn nach Weimar einlud: „Krieg und Kampf ist überall, oder ödes, totes, kaltes Nichts; schale Form, kein Inhalt. In Ihnen erscheint uns aber ein Geist, Herz und Seele.“ — Schon hatte Jean Paul an sich selbst die sittliche Gefährlichkeit des Artistentums erfahren, schon keimte in ihm die Gestalt Roquairols. „Mein Hesperus würde mich,“ schreibt er an Otto (22. Mai 95), „wenn ich ihn läse, bessern; aber ihn zu machen, ist etwas anderes: wie der Poet durch das Darstellen das ganze Welttheater immer mehr von sich wegrückt, wie er sich selber immer mehr absondert vom Schattengewühl seiner guten und schlimmen Personnagen, so hat die Tugend, die er darstellt, Anteil an diesem Schicksal der Abtrennung.“[2]) Als er bald darauf Schillers Porträt sah, schlug es wie ein Blitz in ihn ein: „Es stellet einen Cherubim mit dem Keime des Abfalls vor, und er scheint sich über alles zu erheben, über die Menschen, über das Unglück und über die — Moral.“[3]) Solche Befürchtungen fand er nun bestätigt. Goethe sei ganz kalt für alle Menschen und Sachen, erfuhr er, bewundere nichts mehr, nicht einmal sich; bloß Kunstsachen vermöchten ihn noch zu erwärmen. Zwar bei der persönlichen Begegnung siegte n[illegible] einmal Jean Pauls besserer Instinkt; er, der „ohne [illegible] bloß aus Neugierde“ gekommen war, schied mit der

[1]) An Schiller, 29. Juni 96; an Heinr. Meyer 257. — [2]) O. 15 (20. Juni 95).

„Beim Himmel, wir wollen uns doch lieben!“ In der Folge vermochte er sich aber den Einflüssen seiner Umgebung, besonders des verbitterten Herder, nicht zu entziehen. Wirklich war er ja menschlich und ästhetisch für die Goethesche Welt- und Kunstansicht noch nicht reif. Herder, dem er weinend ans Herz sinken durfte, Gleim, der ihn unter der Haustür empfing, mußten ihm näher stehen als Goethe, der „nie ein Zeichen der Liebe gibt“.

Kaum zurückgekehrt, erklärte Jean Paul in der „Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein“ (August 1796)[1]) dem weimarischen „Gräzismus“, d. h. jenem vermeintlichen herzlosen artistischen Egoismus, jener Bevorzugung der Form vor dem Inhalt, die er auch aus Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung herauslas, offen den Krieg. Wenn er hier freilich Schillers Forderung, das Kunstwerk solle den Menschen zum Spiel und zum Ernste gleich frei und tauglich nachlassen,[2]) dahin erläuterte: dies Ziel sei nur zu erreichen entweder durch einen unbedeutenden, leeren Stoff oder durch leere, unbedeutende Behandlung eines wichtigen,[3]) so konnte das Schiller kaum treffen, der gerade die Bewältigung eines möglichst imposanten Stoffes als den Triumph der Kunst hingestellt hatte. Der von Jean Paul angeführte und glossierte „Ausspruch Schlegels“ vollends, es könne vortreffliche poetische Darstellungen ohne allen Stoff geben,[4]) war, wenn wir Karoline glauben dürfen, ironisch gemeint.

---

[1]) Sie erschien gesondert, die zweite Auflage selbst erst 1800. — [2]) Im 22. Brief über die ästhetische Erziehung. — [3]) S.W. 4, 17; vgl. U. 40 (37): „Gegen das Schillersche Spiel: jedes Spiel ist ja eine Nachahmung des Ernstes.“ 131 (100): „Das Spiel ist nur etwas wert als Parodie des tieferen Ernstes.“ 27 (25): „Wenn bloß die Form ohne alle Materie den Wert ausmacht — da doch diese jene erschwert — so [ist] ein Küchenstück so gut als ein Raphael.“ Vgl. noch U. 55 (51): „Goethes Wechsel [darüber: Reichtum] der Form ist (kein Reichtum) bloß eine Armut des Stoffs.“ — [4]) Im zweiten Stück von Reichardts Journal Deutschland, das schon 1796 diesen Abschnitt aus der (erst im folgenden Jahre erscheinenden) Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie als Probe brachte. (Fr. Schlegels Jugendschr. 1, 115). Es war hier versehentlich Wilhelm Schlegel als Verfasser angegeben; dies könnte Nerrlichs Behauptung stützen, mit Fraischdörfer sei W. Schlegel gemeint. (Spazier 3, 67: die Schlegel). Die einzelnen Angaben

Ob die kleine Schrift in Weimar Beachtung fand, ob sie als Kriegserklärung aufgefaßt wurde, wissen wir nicht.[1]) Bekannt aber ist, daß eine gleichzeitige, viel harmlosere „arrogante Äußerung des Herrn Richter in einem Briefe an Knebel" Goethes Ärger erregte, der nun unter dem Bilde des Chinesen in Rom den „Arzt der kranken Zeit", wie Jean Paul von Herder genannt war, als krankhaften Schwärmer charakterisierte, der „den echten reinen Gesunden krankt nennt, daß ja nur er heiße, der Kranke, gesund."

Hiervon wird ja nun wieder Jean Paul nichts erfahren haben. Daß er sich aber nichts Guten von jener Seite versah, zeigt die Bemerkung (gelegentlich eines Bouterwekschen Angriffs), er werde nur „ewigen Injurien antworten, z. B. wenn Schiller förmliche schriebe".[2]) Schon jetzt aber bewährte er eine Fähigkeit, deren Mangel Herder so schadete: sich für die Vorzüge des Gegners den Blick ungetrübt zu erhalten. So erteilte er im Kampanertal (1797) Schillers ästhetischer Kritik das höchste Lob und stellte Goethe, dem „glänzenden unzugänglichen Montblanc unseres Parnasses", das Zeugnis aus, die größte Genialität mit der größten Heiligkeit ihrer Anwendung vermählt zu haben.[3])

Der Briefwechsel mit dem Herderschen Hause konnte nur dazu dienen, Jean Paul in seiner Abwendung vom Klassizismus noch zu bestärken. Hatte Herder anfangs Richters Manier eine Versündigung gegen sich selbst und das Publikum genannt, so forderte er ihn jetzt geradezu auf, an ihr festzuhalten,

---

stimmen aber gar nicht, und schon Jean Pauls oft ausgesprochene Abneigung vor persönlicher Satire spricht dagegen. Die Schlegel waren ja damals noch kaum hervorgetreten; Jean Paul hatte Wilhelm in Weimar nicht kennen gelernt. — Vgl. Karoline 1, 220.

[1]) J. P. sandte sie 5. Dez. 96 an Herder. (Aus H.s Nachlaß 1, 280). Dessen Bemerkung vom Juni 97: „An Ihrem Weimarschen Katechismus habe ich mich sehr erfreuet." (Nachl. 1, 285) bezieht sich aber nicht, wie die Herausgeber meinen, auf die Fixlein-Vorrede, sondern auf die „Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten des Katechismus", den J. P. auf der Weimarischen Bibliothek gefunden haben will. (S.W. 40, 87). Dagegen schreibt Herder am 15. Juli 1801 an J. P., daß er die Vorrede mit doppelt und dreifachem Vergnügen wiedergelesen habe. — [2]) D. 1, 353 (10. Mai 97). — [3]) S.W. 40, 47. 136. Vgl. V.[2] 965.

da auch ihre üppigen Auswüchse nicht ohne schöne Blüten seien.[1]) Gleichzeitig benutzte Jean Paul die neue Auflage des Hesperus zu einer Verteidigung der Manier als solcher, zu deren Gunsten er freilich nichts anzuführen vermag, als daß notwendig jeder eine haben müsse, und daß höhere Geister im Homer und Goethe wenigstens die menschliche finden würden.[2]) Auch hier also der Gegensatz zu Goethe, den es freute, wenn man seine Werke für Schillersche hielt (oder umgekehrt) als Beweis, „daß wir immer mehr die Manier loswerden und ins allgemeine Gute übergehen“.[3])

So hatte die Reise nach Weimar für Jean Pauls ästhetische Theorie und Praxis nicht die erhofften Früchte getragen, ja eher einen Rückschlag gebracht. Als im Herbst 1796 die Xenien erschienen und „die reinliche Scheidung zwischen dem alten und neuen Parnaß vollzogen“ (Haym), sehen wir Jean Paul, so gut er selber weggekommen war, am alten haften bleiben, hören ihn über den „genialischen Egoismus“, die „eingeäscherten Herzen“ der Dioskuren klagen.[4]) — Und doch hatte er recht gehabt, wenn er die drei Wochen in Weimar als einen Wendepunkt seiner Lebensbahn empfand.[5]) Sie hatten ihm über die trostlose Enge und Dürftigkeit seiner Höfer Einsiedelei, die Goethe und Schiller als die Ursache seiner Mißbildung erkannten,[6]) die Augen geöffnet. Es hielt ihn nicht länger in der Heimat. Als er im Herbst 1797 nach Leipzig übersiedelte, fühlte er, daß seine Jugendzeit beschlossen sei,[7]) daß er in eine neue (für uns die wichtigste) Periode seines Lebens eintrete.

---

[1]) Aus Herders Nachlaß 1, 285 (Juni 97). — [2]) Vorrede zum vierten Bändchen (8. Juni 97). Vgl. U. 6: „Manier. Jeder muß eine haben, insofern [er] ein endliches Wesen ist, dessen Kräfte ungleich zusammengesetzt sind.“ Dasselbe meint er auch wohl an Goethe, 3. Juni 95 (W. 5, 74): „Ich weiß, . . . daß es ästhetische Gesetze gibt, die nur von e i n e m gehalten werden, vom Gesetzgeber [Gott?], gleichsam der stellvertretenden Genugtuung für die anderen Autoren.“ — [3]) An Schiller, 26. Dez. 95. — [4]) D. 2, 35 (8. Nov. 96); 1, 344 (1. Dez. 96). — [5]) O. 33 (26. Juni 96). — [6]) Vgl. die unterdrückten Xenien Nr. 350 und 365; G. an Sch., 18. Juni 95; Sch. an G., 17. Aug. 97. — [7]) O. 38 (27. Okt.).

Dritte Periode: Reife.

(1797—1804.)

Im Gegensatz zu der früheren spontanen inneren Wandlung wurde die nunmehr einsetzende mehr durch äußere Einflüsse bestimmt. Wir müssen dem Dichter daher Schritt für Schritt auf seinen Wanderjahren folgen.

a) Leipzig.

(2. Nov. 1797 bis Ende Okt. 1798.)

Der einjährige Leipziger Aufenthalt war zunächst dazu angetan, ihn von seiner ehemaligen Vorliebe für jene pseudoklassizistische, französierende Geschmacksrichtung, die hier in der Residenz Gottscheds ihren Hauptsitz hatte, gründlich zu kurieren und die Heilsamkeit des Xeniengerichts einsehen zu lassen. Sehr bald hören wir ihn über die „plattierte Gegend und Kaufmannschaft" klagen. Die geographische Flachheit wird dem Sohne des Fichtelgebirges zum Symbol für die geistige. Er sieht, daß hier nichts für ihn zu holen ist; er verlangt nach einem gymnastischen Ort, einem Kampf- und Waffenplatz, nach Leuten, die ihn anstrengen und übertreffen, kurz — nach Weimar.[1]) Die in Leipzig entstandenen Palingenesien bringen bereits eine spöttische Bemerkung über Adelung und die kursächsischen Kunstrichter, die der Poesie Gellerts, Gärtners und der Belustiger des Verstandes und Witzes so viel Geschmack abgewinnen können.[2])

Daneben finden sich freilich in den Palingenesien auch wieder die heftigsten Ausfälle gegen die „griechenzenden Kritiker und Poeten".[3]) Aber zum ersten Male sollte Jean Paul jetzt vom echten antiken Geiste einen Hauch verspüren. Durch die Lektüre von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke vorbereitet,[4]) besuchte er im Mai 1798 den Dresdner Antikensaal, der sich wie eine neue Welt in

---

[1]) O. 85 (9. Okt. 98). — [2]) S.W. 18, 7. Vgl. U. 43 (40): „Wir sollten nichts mehr nachahmen als die französische Prose, und nichts weniger als ihre Poesie." 49 (45): „Nur Engländer u[illegible] tsche Dichter malen das Überirdische und Un[illegible]
[3]) S.W. 18, 71. 99. — [4]) Exzerpte daraus [illegible]

ihn drängte und die alte halb erdrückte: „Jetzt kenn' ich die Griechen und vergesse sie nie wieder.“[1]) Sein Gelöbnis, sich künftig von diesen Göttern die Gesetze der Schönheit geben zu lassen, war um so bedeutsamer, als er sich eben damals an eine Überarbeitung des schon in Hof begonnenen ersten Bandes des Titan machte.[2])

Sonderbar genug. Während Jean Paul auf dem Wege schien, sich mit der Antike zu befreunden, hatten die Romantiker begonnen, ihr gerade den Rücken zu wenden. Vielleicht noch in Hof las Jean Paul die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.[3]) Über den Eindruck, den er empfing, sind wir nicht berichtet; die fromme Kunstandacht mag ihm zugesagt, die katholisierende Tendenz ihn wenigstens nicht abgestoßen haben, da sich Keime dazu in seinen eignen Schriften fanden. Aber man darf nur die Art betrachten, wie er in den Palingenesien Nürnberg schildert, um einzusehen, daß die altdeutsche, archaistische Saite bei ihm nicht angeklungen hatte. Zwar logiert er in Nürnberg in dem Wirtshaus zur Mausfalle, worin sonst „der gute Hans Sachs auf dem Schusters- und Apollos-Dreifuß für Menschen- und Klangfüße arbeitete“, aber dies, und was er sonst noch vom Lokalkolorit verwendet, interessiert ihn offenbar nur als Kuriosität, als Mittel zum humoristischen Individualisieren;[4]) er zieht einen satirischen Vergleich zwischen den Gedichten der Meistersänger und den jetzigen gräzisierenden Poeten; in beiden findet er die höchste Objektivität, reine leere Darstellung ohne Bilder, Inhalt, Feuer, Herz.[5]) Offenbar hatte er dabei Friedrich Schlegels inzwischen erschienenes Werk über die Griechen und Römer im Auge.[6]) Aber gerade dieser war damals unter dem Einfluß der Fichteschen Philosophie von seiner früheren Gräkomanie und Objektivitätswut bereits weit abgerückt und sehr geneigt, einer romantischen Subjektivität à la Jean Paul das Wort zu reden. Gestand er doch nun-

---

[1]) O. 60 f. (17. Mai). — [2]) W. 2, 147. — [3]) Exzerpte daraus F. 2^{b} Bd. 28. — [4]) Übrigens hatte er Nürnberg, so nahe er ihm gewesen war, noch nie aufgesucht; er kam erst 1811 hin. — [5]) S.W. 19, 40 ff. — [6]) Exzerpte daraus a. a. O.

mehr „aus dem romantischen Gesichtspunkt“ auch den Abarten der Poesie, selbst den exzentrischen und monströsen, wenn sie nur original seien, ihren Wert als „Materialien und Vorübungen der Universalität“ zu und fand nichts pikanter, als wenn ein genialer Mann Manieren habe.[1]) Auf Tiecks Veranlassung warf er sich im Herbst 1797 auf das Studium Jean Pauls und fand namentlich im Siebenkäs, der ihm durch seinen Humor mehr zusagte als der sentimentale Hesperus, ein willkommenes Exempel für seine neue Doktrin. Er schreibt ein großes „Fragment“ über ihn, zu dem er (18. Dez.) Karolinens Beitrag erbittet.[2]) Daraufhin scheint auch Wilhelm die Absicht geäußert zu haben, über Jean Paul zu schreiben, und zwar polemisch; Friedrich erklärt sich damit einverstanden, daß auch etwas gegen ihn polemisiert werde, doch dürfe der Bruder die Sache nicht zu leicht nehmen, eine ernstliche Polemik verdiene er wenigstens so gut wie Wieland.[3]) Wilhelm begnügte sich aber mit einer kleinen Plänkelei im ersten Stück des Athenäums[4]) und schwieg sich auch als Rezensent der Literaturzeitung zu Jean Pauls nicht geringem Ärger über dessen neue Werke aus.[5]) Im Mai 1798, in dem das Athenäum zuerst erschien, lernte nun Jean Paul in Dresden die „originelle Frau des Schlegels“ (Karoline) kennen, mit der er „ein ganzes Souper verstritt“;[6]) und diese „freundlichen Tisch-

---

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 195. 225. — [2]) Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder, hrsg. von Walzel, S. 316, 335 f., 341. — [3]) a. a. O., S. 345 (15. Jan. 98). Vgl. S. 389 (28. April): „Wegen Richter läßt Du mir ja freie Hand.“ An Schleiermacher, Sommer 98 (Dilthey 3, 86): „An den Fr. Richter kommt er [Wilhelm] jetzt so wenig wie an den Wieland.“ — [4]) Nerrlich (Z. 235) hat die Stelle als Kompliment mißverstanden. Der Rezensent, meint Schlegel, liest oft nur die Vorrede des Buches: „zwar wenn alle Schriftsteller so redlich und naiv zu Werke gingen wie J. P., so könnte man sich mit den bloßen Titeln begnügen.“ Den Kommentar dazu gibt eine Notiz im „Literarischen Reichsanzeiger“ (Athenäum 1799): „Durch einen Druckfehler steht auf dem Titel eines der neuesten Werke von J. P. Palingenesien. Es soll Palillogien heißen.“ (W. Schlegels Werke 12, 6; 8, 44.) Ebenso war es eher beleidigend als schmeichelhaft, wenn in dem Aufsatz über Lafontaine einige günstige Seitenblicke auf J. P. fielen. Vgl. Koberstein IV[5], 702. — [5]) O. 75 (30. Aug. 98). — [6]) O. 62. 70. Vgl. Fr. Schlegel an Auguste (Karoline 1, 213): „Grüße alle Freunde von mir, auch den Friedrich Richter, mit dem die Mutter so viel spr

reden" sollen die Schlegel zur Umarbeitung, ja zum Umdruck ihres Urteils über Richter veranlaßt haben. So wenigstens erfuhr dieser von Herder.[1]) Wieviel daran richtig ist, läßt sich aus dem uns vorliegenden Material nicht feststellen. Wahrscheinlich hatte aber bei jener Gelegenheit Jean Paul die ketzerische Ansicht über die Regelwidrigkeit des Wilhelm Meister geäußert, die Friedrich, der bald darauf nach Dresden kam, als Beweis seiner vollendeten Narrheit an Schleiermacher meldet.[2]) So kann man von der Fassung, in der Friedrichs Fragment im zweiten Stück des Athenäums (Juli 98) erschien,[3]) kaum noch behaupten, Jean Paul werde „bis zur Ironie" gelobt, was doch Friedrich vorgehabt hatte.[4]) Ebensowenig aber bedeutete diese „unvergleichliche kurze Charakteristik, wo er im scharfen Tadel mit tiefer Einsicht würdig gelobt ist," [5]) wo durch alle Injurien, die ihm an den Kopf fliegen, eine gewisse Zärtlichkeit durchscheint,[6]) eine „Kriegserklärung", als welche sie Jean Paul und seine Freunde (und Biographen) auffaßten. Es war doch wahrlich nichts Geringes, daß sein Humor hier zum ersten Male auf tieferes Verständnis stieß, daß ihm der Name eines großen Dichters zuerkannt wurde. Zu verdenken war es andererseits Jean Paul nicht, daß ihn die Art, wie seine Engländerei und Sentimentalität rundweg als falsche Tendenz bedauert wurde, sowie der boshafte pointierte Ton des Ganzen in helle Entrüstung setzte. Er war sofort zum Gegenhieb entschlossen, zu dem ihn auch die Herzogin Amalie ermunterte, während Otto abriet.[7]) Eine für die neue Halberstädter Vierteljahrsschrift „Ruhestunden"[8]) bestimmte Satire, die er gerade unter der Feder hatte, gab ihm Gelegenheit, in einer Note gegen Schlegel „einige Fingerspitzen voll Fliegen- und Wanzentod auszusäen".[9]) Der „elende furchtsame" Redakteur Nachtigal wagte aber den Abdruck nicht, Jean Paul zog darauf den ganzen Aufsatz zurück und bot ihn Becker für

[1]) O. 75. — [2]) Aus Schleiermachers Leben 3, 76 (3. Juli 98). — [3]) Nr. 421; Jugendschr. 2, 279. Nerrlich schreibt es irrig Wilhelm zu (Z. 272). — [4]) Briefe S. 360. — [5]) Tieck, Schriften 6, LIII f. (1828). — [6]) Haym, S. 689. — [7]) O. 79; O.[1] 2, 238. — [8]) R. für Frohsinn und häusliches Glück. Hrsg. von J. K. Chr. Nachtigal und Hoche. Bremen 1798 ff. Vgl. D. 2, 48. — [9]) D. 3, 38 (an Gleim 8. Aug. 98); O. 69 f. (15. Aug. 98); O.[1] 2, 314 (4. Sept. 98).

dessen „Erholungen“ an unter der Bedingung, daß die Note mitgedruckt werde;[1]) aber auch dieser verweigerte unter Hinweis auf seine persönlichen Beziehungen zu den Schlegel die Aufnahme.[2]) So erschien die Satire erst zwei Jahre später im Komischen Anhang zum Titan, während die Note in die (ursprünglich ja auch für diesen Anhang bestimmte) Clavis Fichtiana überging,[3]) vermutlich aber erst nach vorheriger Umarbeitung, so daß wir ihre Betrachtung vorläufig aussetzen müssen. Wichtig aber ist, daß sich Jean Paul darin nicht persönlich verteidigen, sondern nur den Schlegelschen Grundsätzen einen Damm entgegenbauen wollte.[4]) Jenes überließ er seinen Freunden. Thieriot benutzte die Berichtigung einer betrügerischen Buchhändleranzeige zur Beschwerde über die Vernachlässigung Jean Pauls seitens der Literaturzeitung und zu einem groben Ausfall gegen den „ärgerlichen Cyniker“ Friedrich Schlegel, der noch die Griechen in üblen Verruf bringen werde.[5]) Man glaubte eben noch den griechischen Saulus statt des romantischen Paulus vor sich zu haben. So verkannte auch Oertel in einem „Herrn Friedrich[6]) Schlegel gewidmeten“ Fragment über Richter im Teutschen Merkur,[7]) das Wielands und Herders Beifall fand,[8]) völlig den Standpunkt des Schlegelschen Urteils, dem nichts ferner gelegen hatte, als von Jean Paul Simplizität, Griechheit, Reinheit der Form usw. zu fordern. Richtiger erkannte Jean Paul selber den Streitpunkt, wenn er in dem Briefe, mit dem er sich noch von Leipzig aus (13. Okt. 98) an Jacobi wandte, dessen Dicht-

---

[1]) An Becker, 8. Sept. 98, nach J. P.s Briefbuch (F. 24): „Doppelirrsterne Schlegel — bitte mit der Note zugleich den Aufsatz wegzulassen ...“ — [2]) An J. P., Dresden, 11. Sept. 98; Handschrift auf der Kgl. Bibliothek Berlin. — [3]) Nerrlich scheint (Z. 237) die harmlose Bemerkung im Text der Satire (S.W. 31, 42), die zu der Note nur den Anlaß geben sollte, für diese genommen zu haben. — [4]) O. 83 (2. Okt.). — [5]) Allgemeiner Literarischer Anzeiger, 1798, Nr. 154, 24. Sept., unterzeichnet T. Vgl. W. 6, 70 (an Th. 13. Nov. 98); O. 94 (28. Dez. 98); Karoline 1, 220 (Waitz' Anmerkung dazu ist nach obigem zu berichten). — [6]) Vgl. Karoline an Fr. Schlegel, 14. Okt. 98: „Närrisch, daß man dabei doch gleich auf Sie geraten.“ J. P. selber zweifelte, ob es von Friedrich, von Wilhelm oder von beiden herrühre (S.W. 35, 28). — [7]) Okt. 98, 10 St., S. 174 ff., Karoline 1, 216. 220. — [8]) O. 81 (3. Sept. 98); D. 1, 373 (Nov. 98).

kunst und Philosophie als Schutzwehr gegen die „ästhetische (Schlegelsche) Erhebung über die Erhebung", d. h. die romantische Ironie, pries. Friedrich Schlegel hatte vom Künstler gefordert, daß er sich selbst über sein Höchstes zu erheben frei genug sei, daß seine Willkür kein Gesetz über sich leide; er hatte gerade an Richter die Willkürlichkeit göttlich gefunden.[1]) Jean Paul aber hielt daran fest, daß jener Freiheit ein Ziel gesetzt sein müsse, daß nur der Glaube an die objektive Existenz eines höchsten Göttlichen dem Dichter das Recht gebe, mit den irdischen Mächten sein loses Spiel zu treiben; er läßt seinen von Friedrich Schlegel bewunderten Leibgeber an der Fichteschen Lehre zugrunde gehen, weil ihm dieser Glaube fehlt. — Auch Jean Paul huldigte dem „Cynismus"; Vorbedingung dafür aber war ihm ein reines, liebendes Gemüt, ein Charakter, für den sich das Moralische von selbst versteht. Die Schlegel aber erschienen ihm als herzlose, frivole Gesellen, wie ja auch Schiller „das, was man Gemüt heißt," an ihnen vermißte.[2])

Schon sehr bald aber hören wir von Jean Paul mildere Töne. Nicht die Schlegel selber wolle er bekriegen, erklärt er, sondern nur ihre Grundsätze, da er sich von der Reinheit ihrer Absichten habe überzeugen lassen.[3]) Der ihn davon überzeugt hatte, war kein anderer als Novalis, den er im Oktober in Leipzig oder Weißenfels kennen lernte, und von dem er erfuhr, daß es Friedrich Schlegel weder mit ihm noch mit Jacobi im Grunde schlimm meine.[4]) Auch mußte es ihm zu denken geben, einen so „reinen, sanften, religiösen und doch feuerreichen Charakter"[5]) als Bundesgenossen, ja intimen Freund der Schlegel zu sehen. Unter diesen Umständen blieb Friedrichs Hoffnung, von Jean Paul parodiert zu werden,[6]) zunächst

[1]) 2, 195. 221. 280. — [2]) An Goethe, 22. Dez. 97. — [3]) An Jacobi, 5. Dez. 99. (Nur in dem vollständigen Abdruck dieses wichtigen Briefes bei Zöppritz, Aus Jacobis Nachlaß 1, 205.) — [4]) An Jacobi, 27. Jan. 1800: „Dieser [Novalis] erzählte mir vor einem Jahr in Leipzig, wie es mit Friedrich Schlegel, dessen Freund er ist, gegangen sei." J. P. hatte aber Leipzig schon Ende Okt. 98 verlassen; er war Anfang und Ende Okt. „bei dem Weißenfelsischen Hardenberg" (O. 85), womit wohl der Vater gemeint ist; aber auch der Sohn war um diese Zeit dort, vgl. Fr. Schlegel an Karoline, 20. Okt. 98 (Karoline 1, 222): „Hardenberg ist in Weißenfels." — [5]) An Jacobi, 9. April 1803. — [6]) Briefe S. 360.

unerfüllt; er begnügte sich damit, in den noch in Leipzig begonnenen „Briefen“ die Schlegel, die in seinen Werken nur das Komische goutierten, das Sentimentalische aber verwürfen, mit der Bisamratze zu vergleichen, die von den genossenen Perlenmuscheln die Perlen als unverdaulich wieder von sich gibt, und die mit den Xenien eingerissene Inhumanität zu beklagen, die das Wort „frech“ so veredelt habe, daß es als Schimpfwort nicht mehr zu gebrauchen sei.[1])

b) Weimar.

(27. Okt. 1798 bis Ende Sept. 1800.)

Jean Paul war keineswegs, wie Nerrlich meint, nach Weimar gekommen, um jetzt noch selbstbewußter in sich zu verharren als bei seinem ersten Aufenthalt, vielmehr wie damals mit der ausgesprochenen Absicht sich belehren zu lassen und zu lernen. Zwar die Besuche, die er noch im Sommer bei Gleim, Lafontaine, Reichardt, Wieland abgestattet hatte, hatten nicht dazu beitragen können, seine Antipathie gegen die „ästhetischen Gaukler in Weimar und Jena und Berlin“, die an Menschen und Dingen nur artistisches Interesse nehmen,[2]) zu verringern. Seine Tischbemerkung zu Goethe über „das Tragische“ in Weimar, worüber dieser „eine Viertelstunde empfindlich den Teller drehte“,[3]) bezog sich gewiß nicht auf Ästhetik, sondern auf jenen genialischen Egoismus. Noch mehr als ehemals stand überdies einer Annäherung an Schiller und Goethe das enge Freundschaftsbündnis mit Herder im Wege, der eben jetzt durch seine Kampfschriften gegen Kant sich ganz von der neuen Richtung in Philosophie und Ästhetik lossagte. Erst das Gerücht von Richters Anteil an der Metakritik und an der von Herder geplanten Zeitschrift Aurora führte, wie es scheint, zu völliger Entfremdung (Mai 1799).[4])

---

[1]) S.W. 35, 28. 85. — [2]) O. 67 (23. Juli 98). — [3]) O. 100 (27. Jan. 1799). — [4]) Vgl. O. 111 (28. April). Goethe an H. Meyer, 10. Mai 99: „Die neue Koalition ist wirklich lustig. Der gute alte Herr, scheint's, will sein Kohlenfeuer lange konservieren, da er es so gewaltig mit Asche zudeckt.“ Schiller an Goethe, 29. Mai: zu dem Aufsatz über den Dilettantismus möge ihm die Nähe von Aurora und Hesperus recht viel Licht geben. Karoline Herder an Knebel, 22. Mai 1800: „Seit Jahr und Tag, seit der Abwesenheit der Frau von Kalb [Mai 99] lebt Richter nur mit uns hier . . . Er hatte sich nach und nach von jenen ihn verachtenden und verhöhnenden Menschen losgemacht.“

— Aber während die Kluft sich äußerlich erweiterte, rückte Jean Paul innerlich den Klassikern unversehens näher. Es muß anerkannt werden, daß Herder seinem treuen Anhänger zu ersetzen bemüht war, was dieser durch seine Gefolgschaft einbüßte. Jean Paul hat später oft bezeugt, durch Herder von der Verwechslung der Kraft mit der Schönheit bekehrt worden, durch Weimar über die Grenzen und Forderungen der Poesie ins Klare gekommen zu sein.[1]) Auf Herders Zureden las er nunmehr den Homer (in Voß' Übersetzung) und die griechischen Tragiker. „Mit unserem guten Richter wird vielleicht eine wohltätige Metamorphose vor sich gehen", berichtet Karoline Herder (2. Febr. 99) an Knebel; „nachdem er sich etwas ungeschickt gegen die Alten erklärt hat und wir schon eines besseren Geschmackes ganz an ihm verzweifelten, hat er den Sophokles angefangen, und es scheint eine neue Welt für ihn aufzugehen, wenn er Macht hat, diese großen Eindrücke bei sich festzuhalten und in seine Natur zu verwandeln." Am gleichen Tage berichtet Jean Paul an Otto und einen Monat später an Thieriot von der „namenlosen Wonne" dieser Lektüre: „Nach den letzten Gesängen der Ilias und dem Ödipus zu Kolonos kann man nichts lesen als Shakespeare oder Goethe." Wenn er sich gerade in dieser Zeit (März 99) an eine abermalige „Verbesserung" des ersten Titanbandes machte,[2]) so ist zu vermuten, daß erst jetzt der edle, harmonische, schönheitstrunkene Grieche Dian, eine unter Jean Pauls sonst zu Gruppen zusammentretenden Charakteren ganz vereinzelte Erscheinung, Gestalt gewann, wobei ihm Herder Modell stand.[3]) Er fühlte selber, daß jedes die Vollendung des Romans verzögernde Jahr ein erziehendes gewesen.[4]) Jetzt erst begann sein von Band zu Band erfolgreicheres Streben nach Überwindung seiner Manier; einem jungen Schriftsteller gibt er den bezeichnenden Rat, nicht nach Originalität zu streben, die an sich keinen Wert habe, sondern nach Schönheit.[5]) Herder nannte seinen neuen Stil klassisch[6])

[1]) V. 1027; an Karoline Herder, 12. Jan. 1802 (Aus Herders Nachlaß 1, 340); an Knebel, 6. Jan. 1803; an Jacobi, 16. Aug. 1802. — [2]) W. 2, 147; O. 105 (1. März). — [3]) Vgl. W. 6, 325: „Erziehung durch Harmonisten." Man vergleiche die Schilderung Dians im 25. Zykel mit der Herders V. 1026f. — [4]) D. 1, 408 (8. März). — [5]) D. 3, 63 (15. Aug. 1800). — [6]) O. 161 (24. Okt. 1800).

und fand, daß er sich „in vielem, vielem sehr fortgebildet habe“.[1])

Wie aber stellte sich Jean Paul zu der im benachbarten Jena so gewaltig anschwellenden romantischen Bewegung? — Er fühlte bald, daß „eine geistigere und größere Revolution als die politische“ sich vollziehe; noch hielt er sie für eine verderbliche und beteuerte, daß er „ein andres Herz“ habe, daß nur sein Kopf Irrtümer abzulegen brauche.[2]) Gegen den „frechen ruchlosen Titanengeist der Zeit“, der ihn ebenso aus Schillers Wallenstein wie aus Kants Morallehre,[3]) aus Fichtes Philosophie wie aus der Schlegelschen Ästhetik anredete, richtete er seinen Titan, der eigentlich Anti-Titan heißen sollte. So ganz unrecht hatte aber Jacobi doch nicht, wenn er, wie es Jean Paul ausdrückt, darin die Narben des Giftes zu finden glaubte, gegen das er gerichtet war.[4]) Es lebte wirklich eine Stimme in des Dichters Brust — wenn er auch noch nicht auf sie hören zu dürfen meinte —, die ihn auf den neuen Geist verwies; wie hätte er sonst seinen Schoppe schaffen können! Und diese innere Verwandtschaft mit dem Gegner rettete ihn vor der Verblendung, in die Herder sich immer tiefer hineinarbeitete. Er erkannte sehr wohl das Verfehlte der Herderschen Polemik gegen Kant und suchte sie zu mildern.[5]) Er bittet Jacobi um ein schonendes Urteil über die Metakritik; Herder könne vor lauter Schaffen schwer sehen.[6]) Er wußte mit dem Widerwillen gegen Fichtes und Schellings Philosophie die Bewunderung für ihren Scharfsinn und Edelmut zu vereinigen.[7]) Von den poetischen Erzeugnissen der jungen Schule fand manches seinen Beifall; er empfiehlt dem Freunde den Sternbald,[8]) den „trefflichen“ Shakespeare von Schlegel, den

[1]) An Gleim, 14. Febr. 1800 (Von u. an Herder, 1, 267). — [2]) O. 101 (27. Jan. 99). — [3]) An Jacobi, 12. Febr. 99. — [4]) O. 162 (24. Okt. 1800). S. Zöppritz, Aus Jacobis Nachlaß 1, 279 f. (3. Sept. 1800). J. P.s Ausdruck paßt aber seltsamerweise eigentlich erst auf Jacobis Kritik des zweiten und dritten Titanbandes (31. Juli 1802). — [5]) H. bittet ihn, „etwas weniger mitleidig gegen Kant zu sein“. (Aus H.s Nachlaß 1, 300.) — [6]) 4. Juni 99. Das Lob, das J. P. in Briefen an Herder der Metakritik spendet, ist bei dessen „zuletzt physisch kränklichem Ehrgeiz“ nicht maßgebend. — [7]) An Jacobi, 6. März, 15. Mai 99. Exzerpte aus Schellings Weltseele und Ideen zu einer Philosophie der Natur s. F. 2[b], Bd. 28 (1798). — [8]) O. 88 (3. Nov. 98).

zweiten Teil der Bambocciaden (mit Tiecks verkehrter Welt),[1]) den Zerbino.[2]) Freilich hatte er seinem unromantischen „englischen“ Geschmack noch keineswegs abgesagt. Im zweiten Teil des Sternbald vermißte er „Szenen, Charaktere, Neuheit, Stoff, — kurz Fielding und Richardson“.[3]) In Homes (im Zerbino verspotteten) Grundsätzen der Kritik fand er „eine höhere kritische Schule als in der hohen zu Jena“.[4]) Von der Lucinde vermutete Novalis mit Recht, der züchtige Richter werde einen rechten Greuel daran haben.[5]) In der Vorrede zum Titan nimmt er Gelegenheit, der Jenensischen Forderung poetischer Leichtigkeit entgegenzutreten.[6]) Allerdings hat er auch wieder „gegen die Sprachreichen Voß und Klopstock manches zu sagen“; ihr goldnes Zeitalter, findet er, klinge wie goldne Saiten etwas rauh.[7])

So abwechselnd angezogen und abgestoßen, hielt er es zunächst für rätlich, „zwischen den literarischen Schlachtfeldern den sanften grünenden Weg der Liebe“ zu wandeln; nur wenn Herder und das Gefühl zu sehr angegriffen würden, wollte er mit aller ihm zu Gebote stehenden Satire die ganze Sekte auf einmal anfallen.[8]) Aber eine erneute Lektüre Fichtes brachte ihn (Sept. 1799) zu dem plötzlichen Entschluß, an die Wurzel des Übels, die Fichtesche Ichlehre, die Axt zu legen; doch sollte ihm die „Clavis Fichtiana“ auch Gelegenheit geben, über die ganze „Schleiermacher-Schlegel-Fichtische“ Vereinigung sein

---

[1]) O. 117 (5. Juli 99). — [2]) O. 123 (28. Sept. 99). — [3]) W. 6, 71 (13. Nov. 98); D. 1, 372. Vgl. U. 97 (67): „Das Phantastische, was die Schlegel für den Roman verlangen, ist nur freie Form, aber damit ist kein Stoff, keine Natur-, Charakterschilderung etc. gegeben; ein Geistesarmer kann nur ein armes Spiel treiben, es ist die Freiheit eines Bettlers.“ (D. 4, 157.) — [4]) D. 3, 39 (1799). — [5]) An Karoline, 27. Febr. 99. Vgl. D. 1, 377 (10. Juli 99); 3, 94; S.W. 9, 129. — [6]) S.W. 31, 88 (1799). Vgl. z. B. Zerbino, Prolog: „Kein Vogel darf mit schwerer Ladung fliegen.“ — [7]) An Jacobi, 11. Nov. 99. — [8]) D. 1, 378 (10. Juli 99). Er schwieg z. B. zu dem anonymen „Brief an Herrn J. P., von einem Nürnberger Bürger gelehrten Standes. Mit einem Einschluß an Herrn J. G. Herder“ (Berlin, Leipzig und Nürnberg 1800), einer pedantischen Rezension der Palingenesien und ironischen Widerlegung der Metakritik von dem Nürnberger Arzt und Kantianer Joh. Benj. Erhard, der sich S. 45 selber nennt. Vgl. O. 134 (20. Jan. 1800). Erst die Vorschule brachte einen Gegenhieb (V. 1002). Später lernte J. P. seinen Gegner persönlich kennen, vgl. O.[1] 4, 200 (13. Juni 1812).

Herz auszuschütten. Als gefährliche Ausflüsse des Fichteschen Idealismus bezeichnet er darin unter anderem die Vergötterung der Kunst und Phantasie, das poetische, keinen Ernst unterlegende Spiel und die Ertötung (statt Belebung) des Stoffes durch die Form, die mehr dichterische als philosophische Toleranz für jeden Wahn, besonders für jeden abergläubigen der Vorzeit, den malerischen Standpunkt für alle Religionen, die stofflose formale Moral und den moralischen Egoismus.[1]) Wie er aber Fichtes Philosophie als Kunstwerk unsterblich und genialisch nennt, so erklärt er auch seine Jünger im Gegensatz zu denen Kants für vortreffliche Köpfe, findet Schleiermachers Reden über die Religion „sonst vortrefflich" und sucht sich nun auch den Schlegel gegenüber in jener früher unterdrückten Note auf den objektiven Standpunkt zu stellen. Er rügt ihre „zynische Härte", findet ihre philosophischen und ästhetischen Entdeckungen unoriginal, d. h. aus Kant, Goethe, Fichte entlehnt,[2]) gesteht ihnen aber das Talent der Übersetzung und das verwandte noch seltnere der Kritik zu, ja er hält, durch seine Leipziger Erfahrungen belehrt, ihre Kritik trotz einiger griechischer Vorliebe für liberaler, umfassender und über die französische Geschmacksmikrologie erhabener als die meisten akademischen.

Die Romantiker andererseits hatten sich anfangs Jean Paul gegenüber abwartend verhalten. „Mich soll wundern, wie er sich gegen uns nimmt," hatte Karoline bei der Nachricht seiner Übersiedlung nach Weimar geschrieben.[3]) Das änderte sich, als im Herbst 1799 Friedrich Schlegel und Tieck nach Jena kamen. Tieck und Novalis besuchten ihn im September und überbrachten eine Einladung zu Schlegel;[4]) sie trafen ihn aber nicht zu Haus. Nicht wenig verblüfft über diesen Beweis von Toleranz, erwiderte er zunächst Tiecks Besuch, fand ihn edel und kenntnisreich[5]) und sprach sich namentlich über die poetische

---

[1]) S.W. 30, 30 ff. — [2]) Vgl. U. 102 (71): „‚Das neue Zeitalter'. Sie tun, als könn' es ohne Keim im vorigen erwachsen. ‚Das neuere' sollten sie sagen." Vgl. V. 897 f. — [3]) [illegible] — [4]) O. 123 (28. Sept. 99). Jedenfalls Fri[illegible] (25. März 1800). Vgl. Freye, Jean P[illegible] so religiös ernst wie Tieck [illegible]

Prosa der „Phantasien über die Kunst" sehr lobend aus.[1]) Friedrich Schlegel, der schon bald nach dem Erscheinen seines Fragments über Jean Paul wieder eine günstigere Ansicht gewonnen hatte,[2]) benutzte das im April 1800 erscheinende dritte Stück des Athenäums zu einer neuen Auseinandersetzung mit ihm,[3]) die allerdings ebensowenig einen Friedensschluß bedeutete, wie das frühere Urteil eine Kriegserklärung. Es war doch ein höchst zweideutiges Lob, wenn seine Romane hier als Muster von Grotesken und Arabesken hingestellt und die Kränklichkeit seines Witzes und seiner Phantasie gepriesen wurden, indes seiner Sentimentalität die vorige souveräne Verachtung zuteil ward. Jean Paul bewies nur, daß er selber toleranter geworden war, wenn er eine Zurücknahme der früheren Invektiven darin fand.[4]) Jedenfalls aber konnte es Friedrich nun wagen, unangekündigt Jean Paul aufzusuchen (28. April 1800).[5]) Dieser hielt zwar mit seinen Bedenken nicht zurück, doch verständigte man sich leicht und rasch. Knüpfte sich auch nicht eine große Freundschaft an, wie Schiller (5. Mai) an Goethe meldet, so wurden sie doch „bis zu einem gewissen Grade" Freunde. Hatte Jean Paul noch vor kurzem Jacobis Vergleichung Nicolais und Schlegels zu hart für des ersteren Herz und des letzteren Kopf genannt,[6]) so fand er jetzt gerade Friedrichs Herz besser als sein „nicht vollötiges" Gehirn.[7]) Es gelang ihm, durch Schilderung des Besuches sogar Herder mit Schlegel auszusöhnen. Dieser aber berichtet an Schleiermacher (5. Mai): „Es ist schade, daß er in so schlechter Gesellschaft lebt, die ihn sehr verdirbt. Mit uns müßte er noch wieder jung werden können."

Sein Wunsch, Richter aus der „schlechten Gesellschaft" befreit zu sehen, sollte sich unerwartet rasch erfüllen. Schon früher hatte Jean Pauls Begeisterung für Jacobi zu kleinen „philosophischen Kriegen" mit Herder Veranlassung gegeben. Wenige Tage nach Schlegels Besuch erfolgten jene nicht ganz

---

[1]) An Tieck, 19. März 1800 (Holtei 3, 138). — [2]) Karoline, 1, 223. — [3]) Jugendschr. 2, 367 ff. — [4]) O. 144 (16. Mai 1800). — [5]) Vgl. D. 1, 387 (1. Mai); O. 144 (16. Mai); an Jacobi, 29. Mai. Dilthey, Aus Schleiermachers Leben, 3, 174. — [6]) An Jacobi, 23. Dez. 99. — [7]) Auch Schiller hielt ihn bekanntlich für einen Ignoranten.

aufgeklärten Ilmenauer Entlobungsereignisse, die eine ernstliche, nachhaltige Verstimmung zwischen Jean Paul und Herder zur Folge hatten. Als ersterer bald darauf für einige Wochen nach Berlin reiste, beschwört ihn Herders Gattin, die vergebens zu vermitteln versucht hatte, sich nicht auch seelisch von ihnen zu trennen: „Lassen Sie uns das, worinnen wir so innig harmonisch sind, uns für einander erhalten.“[1]) Aber ihre Hoffnung, nach seiner Rückkehr werde sich das ehemalige Verhältnis von selbst wieder herstellen,[2]) erfüllte sich nicht; er fand Herders Empfang nicht warm genug, was er sich gar aus Neid erklären möchte.[3]) Er klagt über Herders alles übersteigende Parteilichkeit, und daß man ihm eine Veränderung vorwerfe, zu der man ihn selber gezwungen. Auch Goethe und Schiller schienen ihm jetzt zu parteiisch.[4]) Im August erwiderte er Schlegels Besuch und fand auch an Dorothea Gefallen. Im September kam es zwar zu einer äußerlichen Versöhnung mit Herder; aber als Jean Paul Ende des Monats nach Berlin zog, schrieb Herder resigniert an Gleim (6. Okt.): Auch die Szene ist vorüber![5])

c) Berlin.

(3. Okt. 1800 bis Ende Mai 1801.)

Noch war Jean Pauls Antipathie gegen die Romantiker keineswegs ganz geschwunden. In der noch in Weimar (Juli 1800) verfaßten, aber erst im folgenden Jahre gedruckten wunderbaren Gesellschaft in der Neujahrsnacht hatte er den Geist des „jungen burschikosen Jena“ in einem „widrigen Schwedenkopf“ verkörpert, der eine Zukunft prophezeit, in der freie Reflexion und spielende Phantasie regieren werden; nur die Bemerkung, daß die Bitterkeit der Neuern mehr eine äußerliche sei, verrät Jean Pauls freundlichere Stimmung.[6]) Tiecks Verspottung seiner Prüderie in der Vision vom jüngsten Gericht (August 1800)[7]) hätte beinahe die angebahnte Freundschaft wieder zerstört; er fand, Tieck handle unmoralisch gegen ihn, den Bekannten und Nachgeahmten, und drohte

[1]) D. 3, 54 (19. Mai). — [2]) An Knebel, 22. Mai. — [3]
[4]) O. 153 f. (21. Aug.). — [5]) Von und an H. 1, 280
60 f. — [7]) Tiecks Schr. 9, 354; vgl. 6, LIII; 4, 112

nächsten Gelegenheit loszuschlagen.[1]) Als ihn aber Tieck in Berlin gleich aufsuchte und aus dem Spaß nichts zu machen bat, war die Streitaxt wieder vergraben.[2]) Mit Tieck, Schleiermacher (den er schon bei seinem ersten Berliner Aufenthalt flüchtig kennen gelernt hatte), Fichte und Bernhardi trat er bald in regen Verkehr und Gedankenaustausch.[3]) Er wies jene auf Hamann hin, wie er offenbar auf ihre Anregung hin jetzt Jakob Böhme studierte.[4]) Mit ungeahnter Schnelligkeit vollzog sich nun der lange vorbereitete Umschwung; Jean Paul erkannte, daß er auf dieser Seite seine eigentlichen Freunde finde, daß diese Partei doch den rechten poetischen Geist habe, daß er, wenn er einmal zur Waffe greife, sich nur für, nicht gegen die Schlegel schlagen könne: „Eh' wir divergieren, konvergieren wir doch recht sehr." — „Sie nehmen — wenn man fünf oder sechs parteiische Verblendungen pro und contra abrechnet — den Menschen und den Autor von einer höheren Höhe als die Leipziger Lilliputter."[5]) Es kam hinzu, daß Jean Paul nach demselben Gesetze des Widerspruchs, das ihn in Leipzig zum Gegner des „Dykismus" hatte werden lassen, jetzt in Berlin, wie vor ihm Tieck und Friedrich Schlegel, zum erbitterten Anti-Nicolaiten wurde. Er lernte den „Jenaismus" als die abtreibende Kur gegen den „trocknen deïstigen Berolinismus in Poesie und Philosophie" begreifen und billigen.[6]) Aus dem flachen märkischen Sande sehnte er sich fast zurück nach „echter genialer Spitzbüberei in Jena und Weimar",[7]) auf die er noch vor kurzem Feuer vom Himmel herabgewünscht hatte. Als vollends auf das Gerücht hin, er habe sich „zur Clique geschlagen", Garlieb Merkel, Herders unwürdiger Schildknappe, der fanatische Feind der Romantiker, in seinen bornierten Frauenzimmer-Briefen heftig gegen den Titan loszog,[8]) während

---

[1]) D. 1, 425 (17. Aug. 1800). — [2]) O. 162 (24. Okt. 1800). — [3]) Nur W. Schlegel mied er zu dessen nicht geringem Ärger, vgl. Holtei, Briefe an Tieck, 3, 257; er rächte sich durch ein gehässiges Urteil über Jean Paul in seinen Berliner Vorlesungen (2, 21), wovon diesem aber schwerlich etwas zu Ohren kam, da Friedrich es aus dem Druck in der Europa (1803) fortließ. — [4]) An Jacobi, 2. Jan., 9. April 1801. Vgl. W. 7, 260; D. 3, 295. — [5]) O. 162. 166; D. 4, 426 f. (29. Okt.); an Jacobi, 2. Jan. 1801. — [6]) An Jacobi, 27. Jan. 1801. — [7]) An Herder, 11. Nov. 1800. — [8]) 3. Brief, Sept. 1800.

Bernhardi für Jean Paul eintrat,[1]) war dessen Entschluß gefaßt, „für das bessere poetische Feld mitzuarbeiten". Mit einem dreifach unterstrichenen quand même! geht er ins romantische Lager über. Im Komischen Anhang des zweiten Titanbandes (1801) erklärt er den Nicolaiten offen den Krieg. Er definiert sie kurzerhand als Menschen ohne allen poetischen und philosophischen Geist.[2]) „Es waren aufgeklärte Achtzehnjahrhunderter," — so beschreibt sie Giannozzo — „sie standen ganz für Friedrich II., für die gemäßigte Freiheit und gute Erholungslektüre und einen gemäßigten Deïsmus und eine gemäßigte Philosophie — sie erklärten sich sehr gegen Geistererscheinungen, Schwärmerei und Extreme —, sie lasen ihren Dichter sehr gern als ein Stilistikum zum Vorteil der Geschäfte und zur Abspannung vom Soliden ... O, wie mir dieses blankgescheuerte Blei der polierten Alltäglichkeit, dieses destillierte Wasser, dieser geschönte Landwein ein Greuel ist! — Ich bin ohnehin schon längst die seichte Menschheit durchgewatet und ein Misanthrop der Köpfe weit mehr als der Herzen geworden."[3]) Der Geist Hamanns war über Jean Paul gekommen; debellatorem fortissimum mediocritatis nannte ihn später das Heidelberger Ehrendoktordiplom. Man begreift das Entsetzen des alten Gleim über solche „menschenfeindlichen Zeilen",[4]) die dem „genialen Egoismus" der Xenien und der Fragmente kaum noch etwas nachgaben.[5]) Zwar wollte sich Jean Paul mit dem wilden Luftschiffer nicht identifiziert wissen, aber das voraufgeschickte „Einladungszirkular an ein neues kritisches Unter-Fraisgericht über Philosophen und Dichter", das Herder eine wahre Epistola Horatii ad Pisones nannte,[6]) schlug dieselben Töne nur um weniges gemildert an. Der Genius, erklärt er hier, könne

---

[1]) O. 162 (24. Okt. 1800). Öffentlich? In Bernhardis Rezension der Merkelschen Briefe im Archiv der Zeit (Nov. 1800) wird J. P. nicht erwähnt. Im Aprilheft des Archivs hatte B. Jean Pauls „Huldigungspredigt" nicht eben freundlich besprochen. — [2]) S.W. 32, VIII. Vgl. V. XXIX. — [3]) S.W. 32, 31 f. — [4]) D. 3, 84 (17. Juni 1801). — [5]) Vgl. U. 1607 (72): „Goethe. Manche seiner Bitterkeiten sind in Italien und nach seiner Rückkehr geschrieben (wie mein Giannozzo in Berlin), weil die Menge der Menschen, also der ungekannten, am leichtesten gegen Menschen bitter macht, langes Inwohnen in einer Stadt aber teilnehmender." (1816?) — [6]) An Jean Paul, 15. Juli 1[illegible]

nur vom Genius gefaßt, Genies wie Plato, Aristophanes, Dante, Lessing, Goethe, Hamann, Shakespeare nur von Menschen mit genialischem Sinn begriffen und beurteilt werden; dem „Geschmack“, der auf den poetischen Leib sehe statt auf den Geist, sei es dafür erlaubt, über jene „Kurrentpoesie“ der Franzosen oder eines Gellert, Alxinger, Nicolai und anderer Adelungscher Dichter zu Gericht zu sitzen, die nur eine transzendente Beredsamkeit oder eine Prosa der zweiten Potenz sei. Daß man den geist- und leiblichen Hämling Boileau, der noch tiefer unter Pope stehe als Pope unter dem Dichter, einmal für einen Dichter halten konnte, ist ihm ein Beweis, daß das fabrikgoldene Jahrhundert von Louis XIV. völlig das Adelungsche mattgoldene der deutschen Literatur erreiche.[1]) — Die Unterschiede von Nicolaiten und Dykisten waren jetzt für Jean Paul, wie man sieht, zurückgetreten gegenüber dem gemeinsamen Grundzuge beider Parteien, dem Prosaismus. — Zwar blieben auch die Anhänger der „neuen Musenbergpartei“[2]) nicht ungerupft; ihr blinder Goethekult, ihre Schlagwörter („Tendenz, freie Reflexion, Religion, wunderbar, seltsam, phantastisch, göttlich“) wurden gebührend verspottet und geflissentlich daran erinnert, daß sie nur die Schnitter seien, wo Hamann und Herder gesäet.[3]) Aber hinter den Hieben, die es allenthalben auf Nicolai, Merkel, die Allgemeine deutsche Bibliothek regnete,[4]) blieben diese Stiche quantitativ wie qualitativ weit zurück. Es war selbstverständlich, daß ihm nunmehr „die neueste Schule ihre Schultüre gastlich öffnete“,[5]) während er in der Allgemeinen deutschen Bibliothek, die ihn bislang nicht unfreundlich behandelt hatte, „bis auf ein paar Knochen aufgefressen“ wurde.[6]) Nach bekannter Manier wurden

---

[1]) S.W. 31, 97 ff. — [2]) Vgl. dazu Dorothea Schlegel an Schleiermacher, 9. Dez. 99: Goethe habe geäußert, Schl. gehöre sehr „zum Berge, nämlich zu Schlegels“. — [3]) S.W. 31, 101. 106 ff. — [4]) S.W. 31, 96 f. 99 f. 104; 32, IX f. 18 ff. Der „berühmte Deutschland-Renner Langheinrich, der schneckenmäßig jedes passierte Städtchen mit seiner reisehistorischen Tinte beschleimt“ = Nicolai. Der „berühmte deutsche Romanschreiber, dessen Autorschaft eine lange deutsche Übersetzung seines französischen Geschlechtsnamens ist“ = Lafontaine. — [5]) O. 179 (20. Okt. 1801). — [6]) O. 182 (1. Febr. 1802). Neue allg. d. B. 64, 74. Rez. Manso (Wd.).

seine Angriffe auf Rachsucht zurückgeführt.[1]) Ganz gab man aber das verirrte Schäflein noch nicht verloren; er könne etwas Besseres sein, heißt es am Schluß der Rezension, wenn er sich an seine rechte Stelle stellen, sich wieder als den talentvollen, sentimentalen, herzlichen Mann von ehemals zeigen wollte: „Wir bieten ihm die Hand. Von unserer Seite ist nichts, was wir sagten, böse gemeint; wir hoffen, von seiner Seite auch nicht, so grämlich er auch im zweiten Teil des Titan gegen uns tut.“ Daß Jean Paul die Hand nicht ergriff, bewies Schoppes Gespräch mit einem „berlinischen allgemeinen deutschen Bibliothekar“ im vierten Bande des Titan,[2]) bewies dann vor allem die Vorschule.

d) Meiningen.

(Juni 1801 bis Anfang Juni 1803.)

Mit dem Herderschen Hause war Jean Paul im Briefwechsel geblieben. Er hatte mit seinem Unwillen gegen den „leeren unpoetischen Merkel“, über den aber inzwischen auch Herder die Augen aufgegangen waren, nicht zurückgehalten,[3]) im übrigen aber die erlittene Wandlung nur angedeutet. Er rechnete, als er im Juni auf der Durchreise nach Meiningen sich vierzehn Tage in Weimar aufhielt, „wegen seines Umgangs mit den Schlegelisten“ auf einen kühlen Empfang, fand jedoch einen unerwartet warmen.[4]) Bald war das herzliche Verhältnis von ehemals wiederhergestellt; ein reger Briefwechsel und ein zweimaliger Besuch Jean Pauls sorgten in den nächsten Jahren für Aufrechterhaltung der Verbindung. Aber es läßt sich doch nicht verkennen, wieviel objektiver Richter jetzt dem verehrten Meister gegenüberstand. Wir hören ihn über Herders politische Rücksichtnahme, seine krankhafte Empfindlichkeit, seinen Mangel an dichterischer und menschlicher Objektivität klagen. Mit tiefem Schmerz sah er den edlen Geist sich aufreiben im „Schattenkampfe mit einem Weltlaufe der Zeit, dem er selbst die Schranken geöffnet“.[5])

Der Anschluß an die Romantiker war der in Weimar begonnenen Annäherung Jean Pauls an den Klassizismus natürlich

---

1) Vgl. dazu U. 522 (364): „Die A. D. B.: ‚ich tadle sie nur, weil sie mich getadelt.‘ Setzt denn ihre Antipathie nicht meine voraus?“ V. 846. — 2) 122. Zykel. — 3) D. 3, 77 (9. April 1801). — 4) O. 176. — 5) An Jacobi, 14. Mai 1803, 30. Jan. 1804; O. 192 (3. Nov. 1802).

nicht durchaus förderlich gewesen. Als Otto ihn (27. Sept. 1800) bat, „mit Rücksicht auf die neueren ästhetischen Parteigänger“ im Titan seine Manier einmal ganz fallen zu lassen, schrieb er zurück, dessen größter, durch die Wahl des vornehmen Standes entstandener Fehler sei eben das sogenannte Edle, die Abweichung von seiner Siebenkäsischen Manier; die neue Sekte sei gerade für ihn.[1]) Erinnert man sich dabei, daß Friedrich Schlegel Richters Romane „je kleinstädtischer, desto göttlicher“ gefunden hatte, daß alle Romantiker den Titan für einen Rückschritt des Dichters ansahen, ja Tieck ihn später für das Schlimmste erklärte, wohin sich Jean Paul verstiegen,[2]) so wird man nicht zweifeln, daß jene Äußerung unter dem Einflusse des Verkehrs mit den Romantikern getan wurde. Aber er ist doch in den späteren Bänden des Titan nicht zur „englischen Krankheit“ zurückgekehrt, vielmehr noch energischer in der eingeschlagenen Richtung fortgeschritten. Mag diese „klassische“ Tendenz auch für ihn eine falsche gewesen sein, so war es doch gewiß eine von jenen, die für die Gesamtentwicklung notwendig und heilsam sind; als er in den Flegeljahren unter Tiecks größtem Beifall aufatmend wieder in das „deutsche“ Fahrwasser einlenkte, fühlte er sich „durch den Selbstzwang im Titan auch im Komischen gereift“ und trachtete die gewonnene Objektivität auch hier festzuhalten.[3]) — Überhaupt hatten ja aber Romantiker und Klassiker trotz aller Gegensätze noch genug gemeinsame Ziele, als daß nicht die Hinneigung zu der einen Partei sich mit der Annäherung an die andere sehr wohl vertragen hätte. Wenn Jean Paul, Jacobi gegenüber (16. Aug. 1802), es als seine Hauptveränderung bezeichnete, daß er jetzt in der Dichtung mehr auf Schönheit als auf Sittlichkeit, im Leben mehr auf Kraft und Selbstachtung als auf Menschenliebe dringe, daher Hermes und Kotzebue ihm zuwider seien,[4]) so durfte er des Beifalls beider Parteien gewiß sein.

---

[1]) O. 162 (24. Okt. 1800). — [2]) An Solger, 29. Juli 16. — [3]) O. 190. 194 (1802); an Jacobi, 16. Aug. 1802. — [4]) Vgl. S.W. 25,21 (1802): „..Die entsetzliche Gemeinheit des deutschen Lebenstheaters — und die noch größere des deutschen Theaterlebens — und die pontinischen Sümpfe Kotzebuischer ehr- und zuchtloser Weichlichkeit, die kein heiliger Vater austrocknen und festmachen kann —.“

In dem immer heftiger entbrennenden Kampfe zwischen den Alten und Neuen suchte sich Jean Paul nach wie vor die Objektivität zu wahren. Durch freundschaftliche Bande nunmehr mit beiden Parteien verknüpft, schien ihm die Vermittlerrolle zuzufallen. So suchte er Jacobi und Knebel zu überzeugen, daß „die ganze Klasse es nicht sehr böse meine"; die Gellertsche, d. h. die Leipziger Poesie, kurz, die dichterischen Gesangbücher sollen hinab, und das sei recht.[1] Ihre Angriffe auf Wieland,[2] überhaupt ihre Intoleranz und Parteilichkeit billigt freilich auch er nicht; es war aber doch ebensosehr an die Alten gerichtet, wenn er an Jacobi schrieb: „Die Einseitigkeit trägt jetzt die Fahne der Literatur. Bei Gott, ich folge nie dieser Fahne und möchte sie lieber zerreißen und verbrennen; ich werde daher nirgend in der Poesie (wenn ich einmal darüber schreibe) schonen oder lästern oder angehören." Seine Bedenken gegenüber der romantischen Partei blieben ungemindert. Er mußte es ablehnen, zu Kannes „Blättern von Aleph bis Kuf" eine Vorrede zu schreiben, in denen zu oft gegen seine Überzeugung Schlegelsche Ansichten vertreten wurden.[3] Zu seinen früheren Bedenken kam das neue, daß es der jungen Schule an der rechten aktiven Produktionskraft gebreche. Nicht die Kunst und die Werke, hatte Friedrich Schlegel behauptet, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb machen den Künstler.[4] Dagegen richten sich folgende wohl noch 1801 niedergeschriebene Notizen Jean Pauls: „Schlegeliana. Poetische Tendenz macht so wenig Poesie [darüber: höchstens den Kritiker] als das Gewissen einen Heiligen: sondern ein zweites Angeborenes gehört zu beiden. — Auch haben die neuesten Jünger statt eigner Fülle und Materie keine als die ewige unpoetische Tendenz, die sie immer

---

[1]) An Knebel, 2. Nov. 1801; an Jacobi, 16. Aug. 1802. Vgl. U. 354 (326): „Tieck unser italienischer Dichter; wie Gellert ein religiöses Gesangbuch, sollte er ein weltliches machen." — [2]) Vgl. U. 245 (214): [illegible]
in Wieland etc. im Einzelnen die Bestätigung seines G[illegible]
Ganze ist sein Gegengift; nur begreift er das Ganze [illegible]
„Der Schlegelit hatte den Wieland gar nicht geles[illegible]
5. Okt. 1801 (Deutsche Dichtung 8, 71); vgl. O. 178[illegible]
[4]) Jugendschr. 2, 192.

spottend darstellen. Ihre Darstellung der geächteten Darstellung ist ein Zeuge der inneren Armut oder Blindheit. Auch verschattet ihr Ich — insofern es an den Neuerungen und Besserungen teil hat — ihnen zu sehr das Große und Schöne."[1]) — „Wie wenig die richtige Tendenz und Theorie allein hilft, seh' ich an den Schlegeln. Sie schaden durch Beispiel ebensoviel der guten [darüber: oder besseren] Sache, als sie ihr durch Lehre nützten. Hier braucht man nicht im Falle der Christen zu sein,[2]) und Lehren ist hier oft mehr Tun als[3]) Tun Lehren."[4]) Ganz ähnlich äußert er sich in einem Briefe an Bernhardi vom 5. Jan. 1802: statt eine neue eigene Ära anzufangen und aus ihrem Innersten etwas darzustellen, stelle die Schlegelsche Schule immer bloß die falsche Darstellung dar und versifiziere ihr ästhetisches Kollegium; sie streite, statt zu zeugen, predige Buße, statt gute Werke zu tun.[5]) — Als ihm Karoline Herder, die es erleben mußte, daß an ihrem eigenen Tische zwei von Richter empfohlene junge Leute (Thieriot und Kanne) einige Vorliebe für die Lucinde verrieten,[6]) über die schamlose Lüsternheit des Lucindianismus und den Schlegelschen Götzendienst der Kunst klagt und ihn beschwört, der verschrienen Humanität treu zu bleiben, pflichtet er ihr durchaus bei und verspricht, die nicht bloß moralische, sondern auch ästhetische, ja griechische Verwerflichkeit des „neuesten Unsinns, Amors Pfeile statt in Honig in Kot zu tauchen," bei Gelegenheit einmal unter anderen Gedanken zu erweisen.[7]) — „Den ewigen Widerstreit," klagt er, „den man hat bei den Schlegeliten, bei ihrer Härte, Unwissenheit, Ungerechtigkeit, Inhumanität — und bei der Wahrheit des poetischen Sinns, den sie verkündigen. Kein Grieche, kein Römer, kein Genius predigte je ihre Inhumanität."[8])

---

[1]) U. 109 (78). — [2]) bei denen auch die Lehre nichtig wird, wenn ihr die Taten nicht entsprechen. — [3]) Erst stand dafür: „Lehren ist hier auch Tun; aber . . ." — [4]) U. 138 (107). — [5]) D. 3, 90 (5. Jan. 1802). — [6]) Vgl. ihren empörten Bericht an Knebel, 27. März 1802 (Knebels Nachlaß 2, 340). — [7]) D. 3, 92 ff. (22. April 1802). Vgl. V. 963 ff.; S.W. 9, 129 (1819). — [8]) U. 376 (348). Vgl. auch U. 319 (287): „Eine neue Sonne ist uns nach einer ästhetischen Nacht aufgegangen, hat aber den Morgennebel selbst erzeugt, der sie selbst jetzt bedeckt."

Bei alle dem mußte sich Jean Paul doch gestehen, daß auch sein poetischer Geschmack recht intolerant und Schlegelisch geworden sei. Voß und Klopstock verabscheut er jetzt geradezu,[1]) gegen Schillers „britischen Prosaglanz" hat er viel,[2]) Engels Eid und Pflicht (1803), das Eberhard für das vollendetste neue Drama erklärte, nennt er elend,[3]) Eschenburgs Proben deutscher Lustspiele von Krüger ekel;[4]) Richardson ist ihm nicht mehr poetisch genug;[5]) gegen die „gemeinen", niedrigen Autoren erfüllte ihn wachsender Unwille.[6]) Andererseits fanden romantische Schriften seinen Beifall, so Schleiermachers Reden und Predigten,[7]) Schellings Bruno, Novalis'

---

[1]) O. 181 (22. Nov. 1801). Vgl. U. 363 (335): „Die eitle Prosa Cramers in Frank[reich], Hermes', Klopstocks, so eine solche Kalligraphie, der man die Freude am Stil ansieht." S.W. 28, 140 f. (1803). — [2]) An Jacobi, 16. Aug. 1802. Vgl. U. 224 (193): „. . . Schiller der potenzierte Sturz [darüber: Haller] . . ." 299 (267): „Man genießt bei Schiller überall mehr den Dichter als das Gedicht." 204 (173): „Sturz kein großer Prosaiker, weil er nichts zu sagen hatte." — [3]) U. 383 (355). O.[1] 4, 124 (1. Mai 1803). — [4]) U. 461 (473). Vgl. auch U. 181 (150): „. . Anton Wall — sein Lustspiel ‚Der Herr vom Hause' [Bagatellen, Leipzig 1783, II], so Wezel so roh — Voltaire [darüber: Fielding] keine guten Lustspiele — Holberg — Sterne doch guten Dialog — Schlegel [Joh. Elias]." — [5]) U. 380 (352): „Richardson rührt durch sein allmähliches Vorführen der Geschichte wie durch eine Wirklichkeit; aber ist denn eine solche Rührung, der wir auf jedem Kirchhof begegnen können, eine poetische! — Epische Kunst (die aber in Briefen am leicht[esten?], gleich nach ihrem Tode die Verzeihung der Verwandten anlangen zu lassen. — Richardson so oft falsch, z. B. was Clarissa Freundin zu tadeln sagt. — Groß (gegen Hermes), daß Lovelace sich einige Zeit nach ihrem Tode doch nicht ändert." U. 386 (358): „Byrons und Clarissa durch nichts anschaulich." — [6]) U. 401 (373): „Gerade die Autoren mit der [darüber: wahrhaften] Gemeinheit der Allgemeinheit können nicht mehr die niedrige Wahrheit festhalten, wenn sie Enthusiasmus malen wollen, z. B. Müllers [Itzehoe] Ferdinand [1802] I, p. 175. — Gerade die gemeinen Seelen schildern die gemeinen zu ideal, d. h. nicht poetisch wahr." 584 (426): „Die gemeinen Autoren erinnern fast an alle Situationen der Menschheit (‚Charlotte', nur sie trage diesen Namen), aber sie erniedrigen sie alle; so gut als der höhere Mensch eine Leiche und ein Sterben kennt wie der niedrige, aber sich nur im Gefühl unterscheidet: so bei anderen Lagen, die beide teilen." 427 (420): „Manche Dichter (Lafontaine) könnten mit einer niedrigeren Malerei etwas Gutes machen, wie Voltaire mit der Pucelle." — [7]) D. 2, 257; 1, 434; an Jacobi, 19. Nov. 1800, 21. Juli 1801.

Werke.[1]) Sogar den im Herderschen Hause verhöhnten Alarcos fand er, zwei große Fehler abgerechnet, echt tragisch und gut;[2]) er trug dem nach Paris reisenden Thieriot Grüße an den Dichter auf und erbot sich zum Briefwechsel.[3]) Mit größtem Genuß las er das Volksbuch von Fortunat[4]) und die Märchen von 1001 Nacht.[5]) — Sein poetisches System habe sich weit von seinem alten, von der Bewunderung für Leute wie Wieland, Haller, Ramler, Geßner usw. verloren und sei sehr Schlegelisch geworden, schreibt er am 1. Mai 1803 an Otto. „In meiner Ästhetik sollen zwei gleich scharfe und gerechte und wahre und dadurch parteifreie Abhandlungen gegen und für die neue Partei auftreten; denn jede Wage hat zwei Schalen.“ Er nimmt sich vor: „Schildere recht scharf [darüber: (doch sanfter bei dieser)] die Schlegelische Verblendung, aber ebenso scharf die entgegengesetzte. Ich schreibe zwei [darüber: widersprechende] Briefe, jenen an Schlegel, diesen an Nicolai.“[6]) — „Beweise im Brief an Schlegel: wie Herder u. a. ja dasselbe wollen — Reuchlin, epist. obsc.[7]) Ihr werdet siegen, denn ihr springt dem Zeitalter nicht zu weit vor, wie etwan Hamann. — Gerade die heiligsten und poetischen Menschen (H[erder]) [darüber: Goethe früher] brauchten ihr poetisches Prinzip zur Menschenliebe im Stillen, und jetzt wird's zu Haß gemacht. (Gibt's denn neue Menschen auf der Erde oder neue Gefühle?) Alles in lautem Zank? Ist das die reine Stimmung für Dichtkunst? Voraussetzung eines Maximums: wenn ihr das seid? wenn etc.“[8]) — „Bedenke vorher recht den [darüber:

[1]) An Jacobi, 9. April 1803. — [2]) O. 186 (15. Juli 1802). — [3]) D. 1, 442 f. (21. Sept. 1802). — [4]) D. 1, 153; vgl. V. 539 f. (§ 70). — [5]) Vgl. U. 394 (366): „Liebesgeschichte von der 185. Nacht bis zur 210. ein Meisterstück [V.² 175 (§ 25)]. — Einwebung der Wunder in 1001 Nacht so schön. — Die Beschreibungen der Paläste (186. Nacht), Gärten, Charaktere [darüber: Komisch]. — Erhaben das Begegnen des bösen Genius und der guten Fee in der Luft (213.), oder wie der häßliche Genius Kaschkasch aus der Erde [steigt].“ Vgl. auch U. 466 (478): „Merkel über Ahnungen S. 44, Bd. 4.“ [Briefe an ein Frauenzimmer etc. Nr. 53]. M. tadelt hier in Kotzebues Oktavia die in Erfüllung gehenden Vorzeichen und Ahnungen; „was können sie bei uns wirken, die wir sie für Aberglauben halten, als daß sie die Illusion zerstören.“ — [6]) U. 429 (422). Schon U. 179 (148): „Kleide alle [kritischen Abhandlungen] in Briefe und Antworten an einen Schlegelisten ein.“ — [7]) Vgl. V. 872 f. — [8]) U. 433 (426).

höheren] Geist, worin gegen und für Schlegel zu schreiben ist."[1]) — „Meine [darüber: populäre] Verteidigung der Schlegels bloß für oder gegen das Volk." [2]) — Der Titel des Werkes soll lauten: „Jean Pauls zwei Briefe an Schleg.[elianer] und Antischlegel.[ianer] nebst andern ästhetischen Untersuchungen" — oder „Zankbriefe an alle Parteien".[3]) —

e) Koburg.
(4. Juni 1803 bis Aug. 1804.)

In Koburg fand Jean Paul endlich zu dem lange geplanten ästhetischen Werke Muße, das ihm jetzt auch Gelegenheit geben sollte, seine Stellung zu den Parteikämpfen der Zeit zu präzisieren. Statt der Einkleidung in Briefe wählte er die Vorlesungsform; den geplanten zwei Briefen für und gegen die Schlegelsche Schule entsprechen die beiden ersten Vorlesungen des dritten Teiles der Vorschule,[4]) die Misericordias-Vorlesung für „Stilistiker" und die Jubilate-Vorlesung über die neuen „Poetiker". Jean Paul hat diese nicht eben glücklich gewählten allgemeineren Bezeichnungen den bestimmteren „Nicolaiten" und „Schlegeliten" vorgezogen, um von vorne herein anzudeuten, daß der Gegensatz der beiden Parteien kein neuer, zeitlich bedingter, sondern der uralte, ewig wiederkehrende zwischen Prosa und Poesie sei.[5]) Er definiert die Stilistiker genau wie früher die Nicolaiten als Menschen ohne allen poetischen Sinn, unter Poetikern will er diejenigen unter den Jungen verstanden wissen, die nicht eben Poeten sind. — Schon diese Bezeichnungen lassen erkennen, daß Jean Pauls Vorsatz, die Wagschalen der beiden Parteien im Gleichgewicht zu halten,[6]) einen argen Stoß erlitten hatte. In der Tat hat sich Jean Paul weder vorher noch später je so entschieden für die Romantik ins Zeug gelegt wie hier. Man tritt ihm wohl nicht zu nahe, wenn man vermutet, daß dabei der Tod Herders, der ihn von so mancher Rücksicht befreite, mitgewirkt hat. Denn darüber darf man sich durch das wundervolle

[1]) U. 472 (484). — [2]) U. 493 (505). — [3]) U. 490 (502). — [4]) Nerrlich hält (Z. 231) irrigerweise das Programm über die romantische Poesie für das Schlegelische und vermißt das Gegenstück. — [5]) V. XXIX f. — [6]) A.[1] 1 unter verschiedenen Titelvorschlägen „Wage"!

Denkmal, das er dem Dahingeschiedenen am Schluß der Vorschule gesetzt hat, nicht hinwegtäuschen lassen, daß auf den vorhergehenden Blättern sich mancher Passus fand, zu dem Herder den Kopf geschüttelt hätte.

Gleich in der Vorrede bekennt sich Jean Paul zu der „innigsten Überzeugung, daß die neuere Schule im ganzen und großen recht hat und folglich endlich behält". Er rechnet sich selber, wenn nicht zu ihrer Handwerks-, doch zur Bundeslade.[1] Mit seinen Bedenken hält er natürlich auch hier nicht zurück, findet aber für die meisten doch auch einen Entschuldigungsgrund. Er erkennt die historische Notwendigkeit an, daß eine Revolution sich eher polemisch als thetisch äußere.[2] Ihre Respektlosigkeit gegen so manchen ehrwürdigen Patriarchen der Literatur zieht er (ein Glück, daß Gleim schon im Grabe lag!) doch dem ehemaligen allgemeinen Wechselloben vor.[3] Ihre Härte und Grobheit rechtfertigt er mit dem Beispiel Luthers, Lessings, der epistolae obscurorum virorum.[4] Er nennt die Verblendung der Alten schlimmer als die der Jugend, weil jene mit den Jahren zu-, diese abnehme. Es macht ihm offenkundige Freude, gerade einigen der gewagtesten und umstrittensten Gedanken Friedrich Schlegels zuzustimmen, wie dem Lobpreis der Faulheit in der Lucinde;[5] der Forderung, daß alle Poesie, insbesondere auch der Roman, romantisch sein müsse;[6] der Gegenüberstellung von klassischer und romantischer Poesie;[7] der Definition des Witzes als fragmentarischer Genialität;[8] der Behauptung, das Epos könne überall aufhören.[9] — Er wendet sich gegen den törichten Glauben der Kotzebue und Nicolai, daß die romantischen Paradoxien, z. B. Novalis' Fragmente, durch bloßes Anführen

---

[1]) V. 897. — [2]) V. 861 ff. In der Levana gibt er sogar sein schwerstes Bedenken, das moralische, teilweise preis: es sei eine immer wiederkehrende Erscheinung, daß von neuem Lichtanbruch Gefahr für die Sittlichkeit befürchtet werde. (§ 34.) — [3]) V. 863 f. — [4]) V. 872 f. Vgl. U. 478 (490): „Die epistolae obscurorum virorum entschuldigen die Schlegelsche Schule — eigentlich die Goethesche — die Nachwelt richtet Personalien gelinder, zumal da die Gegenstände nicht nur leiblichen, auch literarischen Todes gestorben." — [5]) V. 122 (§ 19). — [6]) V. 241 (§ 32). 536 (§ 69). Fr. Schlegel, Jugendschr. 2, 221 (Fragm. 116). — [7]) V. § 16. — [8]) V. 342 f. (§ 43). Fr. Schlegel 2, 184. — [9]) V. 492 (§ 63). Fr. Schlegel 1, 286.

widerlegt werden könnten, als ob nicht der Schein der Ungereimtheit vom Verfasser selber bemerkt, ja beabsichtigt sei.[1])

Mit einer Freimütigkeit, wie man sie Herder gewünscht hätte, gibt Jean Paul in der Vorschule über seine Zeitgenossen und namentlich über die jüngsten Zeiterscheinungen sein Urteil ab. Zu den Führern der romantischen Schule stellt er sich dabei im allgemeinen recht freundlich. Wilhelm Schlegel ist ihm ein genialischer Kritiker,[2]) mit Lessing und Herder der Begründer einer positiven Kritik,[3]) ein sprachmächtiger Übersetzer.[4]) Von Friedrich lobt er das Sonett „Die Sphinx“[5]) und sogar den Alarcos, dem „tragische und fast alle Sünden, aber keine romantischen“ schuld zu geben seien.[6]) (Dorothea) Schlegels Florentin findet er „viel zu wenig erkannt“[7]) und rechnet ihn mit Novalis' Ofterdingen und Tiecks Sternbald zu den besseren Schülern des Wilhelm Meister.[8]) Namentlich aber nimmt er sich des von Kritik und Publikum so übel aufgenommenen Tieckschen Humors warm an[9]) und findet überhaupt in den humoristischen Werken der neuen Schule den höheren komischen Weltgeist. Zu den Erscheinungen der jüngsten Zeit, deren richtiger Tendenz einige Mängel zugute gehalten werden müßten, rechnet er Novalis' Werke und Sophie B[ernhardi]s Träume (1802).[10]) Er steht nicht an, die ihm in ihrem Kerne so wenig zusagende neudeutsche Philosophie mit der griechischen auf eine Stufe zu stellen,[11]) findet in Schelling eine seltene Vereinigung von Phantasie, Tiefsinn

---

[1]) V. 869. Vgl. U. 488 (500): „Kotzebue etc. ziehen einzelne Gedanken aus Schlegel und glauben jetzt durch Zitieren sie zu widerlegen.“ — U. 225 (194): „Erkläre aus Kotzebues Esel die Schlegelschen Phrasen.“ (Der hyperboreeische Esel, Leipzig 1799.) — [2]) V.[1] 16. Vgl. W. Schlegels Werke 9, 214. — [3]) V.[1] 598. (Oder sind hier beide Schlegel gemeint?) — [4]) V. 669 (§ 78). Vgl. dagegen V. 612 (§ 78) und die abfällige Bemerkung über den Ion V. 500 (§ 64). — [5]) V. 174 (§ 25). Gemeint ist Friedrichs Sonett auf Schleiermachers Reden über die Religion, Ath. III, 234. — [6]) V.[1] 135. — [7]) V.[1] 29; V. 849. — [8]) V.[1] 437. — [9]) V. 241 f. (§ 32). 172 (§ 25). 286 f. (§ 36). 843. 847. — Tieck ist der eine der „zwei Löwen der Literatur, welche gleich tierischen sich in manchen Werken durch kritisches Hahnengeschrei bestürzt machen ließen“ (V.[2] 802). Vgl. Brentano an Arnim, 12. Okt. 1803: „Tieck hat mir selbst geklagt, daß der öffentliche Undank für seine Kunst ihn sehr betrübe, und daß er deswegen äußerst ungern arbeite.“ — [10]) V. 857. 849. — [11]) V. 848. 858.

und Witz[1]) und zollt namentlich dem Bruno hohe Anerkennung; [2]) seine Religionsphilosophie begrüßt er als Vorboten des beseelenden Platonischen Frühlings der Poesie und Religion, [3]) Schleiermachers Kritik der bisherigen Sittenlehre als den Anbruch einer neuen Epoche der Ethik. [4])

Mit den Alten andererseits geht die Vorschule, so sehr sich Jean Paul von der Einseitigkeit der Romantiker fern hält, ziemlich hart ins Gericht. [5]) Daß es über Nicolaiten und Dykisten, über das „goldene Zeitalter" der deutschen Literatur, über die Geßner, Gellert, Rabener, [6]) die niedrige Komik der Wezel, Anton Wall, Bode, Mylius, Müller von Itzehoe [7]) arg herging, wollte ja noch nicht viel heißen. Mehr Anstoß erregte schon der Tadel von Sturz, [8]) Meißner [9]) und Engel. [10]) Am meisten wurde Jean Paul die unfreundliche Behandlung Klopstocks verdacht, in dem er nur eine große Seele, aber keinen großen Geist mit neuen Weltansichten sehen will. [11]) Besser ergeht es Wieland, dem aber doch auch eine prosaische Grundrichtung nachgesagt wird. [12]) Den echten poetischen Geist vermißt die Vorschule bei Hermes und Lichtenberg, [13]) den romantischen bei Lessing, Voß und —

---

[1]) V. 1010. — [2]) V. 938. Vgl. U. 616 (458): „Die Philosophie kann ja ebensogut wie die Poesie oft (Bruno) durch bloße Form, ohne ein Besonderes, bloß durch den Geist lehren, der herrscht und zu allgemeinem Erkennen stimmt, weil sie den ganzen Menschen aufregt." — [3]) V.[1] XXVII. — [4]) V. 939; vgl. V. 607 (§ 76). — [5]) Nach U. 442 (455) war „ein Artikel unter dem Namen unpoetische [darüber: schlechte] Autoren: Cramer etc." vorgesehen; er unterblieb nach V. XXVI, weil nur halbwegs gute Autoren es wert sind, getadelt zu werden. Über Cramer s. V. 636 (§ 80). (V.[1] 483 hieß es: ein mehr beliebter als berühmter Romanschreiber.) Mit dem elenden Autor V. 133 (§ 21) ist Vulpius gemeint. — [6]) V. 241 (§ 32). 672 (§ 83). 709 (§ 85). 782 f. 859. Von Gleim wird nur Halladat lobend erwähnt, V. 635 (§ 80). — [7]) V. 244 (§ 32). 286 (§ 36). 322 (§ 39). 335 (§ 41). 759. — V. 331 (§ 41) ist nicht J. J. Chr., sondern Aug. Bode (Burlesken, Leipzig 1803) gemeint. — [8]) V. 60 (§ 10). — [9]) V. 718 (§ 86). V. 602 (§ 76) „wie z. B. Meißner" fehlt V.[1]; vgl. O. 4 (24. Dez. 90). — [10]) V. 718 ff. (§ 86). 719 bezieht sich J. P. auf den Eingang von Engels Lobrede auf Friedrich II.: er erliege unter der Größe seines Gegenstands. — [11]) V. 612 (§ 78). 605 f. (§ 76). 360 (§ 45). 379 (§ 50). 390 f. (§ 51). Dagegen Lob der früheren Freundschafts- und Liebesoden V. 950; vgl. S.W. 35, 144; 44, 47. — [12]) V. 603 (§ 76). — [13]) V. 14 f. (§ 3). 285 f. (§ 36).

Jean Paul,[1]) vor allem aber in den didaktischen Romanen der alten Schule, worin der Geist nur eine angenehme Einkleidung des Leibes sei.[2]) Auch den romantischen Mondschimmer der Jungfrau von Orleans findet Jean Paul zuweilen durch das Tageslicht der Schillerschen Reflexionspoesie gestört;[3]) Schiller ist ihm ein potenzierter, verklärter Young, der auf den Saiten der Poesie oft mit einer zu Juwelen versteinerten Hand spiele.[4]) Lessing stellt er, wie Friedrich Schlegel in seinem bekannten Aufsatze, als Menschen höher denn als Dichter und Philosophen,[5]) und wie Schlegel spricht er den Nicolaiten das Recht ab, ihn für sich mit Beschlag zu belegen.[6]) Noch weniger aber — und damit wendet sich Jean Paul mehr gegen die Schlegelianer — dürfe Herder darum, weil er in seinen letzten Jahren gegen die Jungen Front gemacht habe, der alten Partei zugerechnet werden, deren prosaischen Geist er vielmehr zeitlebens, besonders in seinen Jugendwerken, hinter der Fahne des großen Zeitfeindes Hamann bekämpft habe. Nur weil er Vater und Schöpfer der neuen Zeit gewesen, sei er zuletzt ihr Zuchtmeister geworden.[7])

Auch dafür erbrachte die Vorschule den Beweis, daß Wilhelm Schlegels Behauptung, Jean Paul kenne bei aller Belesenheit in Scharteken die großen Meisterwerke nicht und sei nicht fähig, sie in ihrer Reinheit zu fassen,[8]) nicht mehr zutraf. Von Dante,[9]) Cervantes,[10]) Aristophanes,[11]) Plato[12]) etc. spricht er mit Liebe und Verständnis; Shakespeare ist ihm „der echte Zauberer und Meister des romantischen Geisterreichs“.[13])

Wenn sich aber auch im großen und ganzen die Wagschale entschieden zugunsten der neuen Partei senkte, so war

---

[1]) V. § 25. Vgl. U. 278 (247): „J. P. läßt gern den romantischen Duft gefrieren fest und sichtbar, und [so] haben doch die Deutschen etwas, was sie mit Händen greifen können.“ — U. 316 (284): „Lessing ist — wie sein Stil — der Repräsentant des echten deutschen Charakters weniger im Schlimmsten als Besten — ist nicht romantisch — doch = Bayle.“ — [2]) V. 586 f. (§ 69). — [3]) V. 171 (§ 25). — [4]) V. 62 (§ 10). 606 (§ 76). — [5]) V. 59 (§ 10). — [6]) V. 873. — [7]) V. 1022 ff. — [8]) Berliner Vorles. 2, 2[illegible] [illegible]). — [10]) V. 240 (§ 32). 172 (§ 25). — [11]) V. 18 ([illegible] [12]) V. 59 (§ 10). 70 f. (§ 12). 75 (§ 13). 8[illegible] 877. 880. — [13]) V. 170 (§ 25).

Jean Paul doch weit davon entfernt, alle Einseitigkeiten der Romantik mitzumachen. Man braucht nur etwa seine Leipziger Vorlesungen über die Parteien der Zeit mit A. W. Schlegels zwei Jahre früher gehaltenen Berliner Vorlesungen über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters zu vergleichen, um auf Schritt und Tritt den Abstand gewahr zu werden. Nicht nur, daß er in der antischlegelschen zweiten Vorlesung den Romantikern wegen ihrer Intoleranz, Inhumanität, Verstandesfeindschaft, Einseitigkeit, Parteilichkeit, Unwissenheit, Unsittlichkeit und Herzlosigkeit die Leviten liest: auch sonst wahrt er sich seinen eigenen Standpunkt, wenn er z. B. Richardson als großen Charakterdichter preist, in Grandison „bei einiger deutschen und britischen Tugendpedanterie" doch organisches Leben findet, [1]) wenn er die dramatische Romanform der Engländer und älteren Deutschen der romantisch-epischen des Wilhelm Meister vorzieht, [2]) Kotzebue, „wenn er nur einige Jahre lang hintereinander wollte" und weniger Witz hätte, für fähig hält, das beste deutsche Lustspiel zu schreiben [3]) usw.

Daß aber z. B. Tieck mit der Vorschule so wenig einverstanden war, [4]) lag doch noch an etwas anderem; daran nämlich, daß sie in vieler Hinsicht das theoretische Seitenstück zum Titan bildete. [5]) Gerade die Partien, die Tiecks Unwillen erregten, das enthusiastische Gemälde der griechischen Poesie, zu dem die Lektüre von Winckelmanns Geschichte der Kunst die Farben lieferte, [6]) und die Forderung der Idealität und typischen Allgemeinheit poetischer Charaktere, durften des weimarischen Beifalls gewiß sein. Jean Paul spricht von Goethe überall mit fast uneingeschränkter Bewunderung, feiert Weimar als den Sitz des echten Geschmacks, [7]) Goethe und Herder als „die Wiederhersteller oder Winckelmanne des singenden Griechentums". [8]) An beide hatte er die Vorschule richten, [9]) mit einer enthusiastischen Anpreisung der „stillen Darstellung des Objektes" schließen wollen. [10])

---

[1]) V. 453 f. (§ 58). — [2]) V. § 71. — [3]) V.[1] 242 f. Vgl. Tieck, Krit. Schr. 4, 228. — [4]) An Solger, 29. Juli 1816. — [5]) Vgl. O. 201. — [6]) Exzerpte daraus F. 2c, Bd. 37 (Nov. 1803). — [7]) V. 751 f. — [8]) V. 1025. — [9]) U. 303 (271); A[1].1. — [10]) Notiz auf einem losen Blatt.

Und gewiß dachte er ebenso sehr an Goethe wie an Herder, wenn er, der Verfasser des Hesperus, gestand, daß nur Menschen von flachen Empfindungen in ihnen schwelgen, die von tiefer ihre Allmacht fliehen und darum den Schein der Kälte haben.[1]) Als das Dokument schwer erkämpfter Selbstüberwindung wollte er, wie den Titan, so auch die Vorschule angesehen wissen. Wie er jenen unter seinen Werken am höchsten stellte, so nannte er die Ästhetik sein Lieblingskind, etwas Gefeilteres als er selber sei.[2]) Und wenn Herder in jenem den Beweis sah, wie Richter in und durch sich reif geworden sei,[3]) so würde wohl auch Goethe, hätte er den Titan und die Vorschule gelesen, schon jetzt die „unglaubliche Reife" anerkannt haben, die er zehn Jahre später in der Levana bewunderte.

Jean Paul hatte in der Vorrede scherzend den Wunsch geäußert, allen Parteien zu mißfallen; doch fand das Werk im allgemeinen keine unfreundliche Aufnahme. Leider fehlen uns Urteile von Goethe, Schiller, Wieland und den Schlegel.[4]) Als Ersatz eines klassischen Urteils mag das Körnersche gelten; ihm scheint die Vorschule bei manchen schiefen Urteilen kein unbedeutendes Produkt; die Schlegelsche Partei, besonders Tieck werde von Richter in Protektion genommen, gegen Schiller sei er ziemlich höflich, habe aber auch bei ihm und Goethe manches zu erinnern.[5]) — Charlotte von Kalb, der Jean Paul schrieb, sie könne aus dem Titan und der Ästhetik sehen, wie stark sie an seiner inneren Bildung wieder umgebildet habe,[6]) äußerte besonders über die „einzig schöne, geist- und gehalt- und inhaltsreiche Offenbarung des griechischen Genius" ihre Freude.[7]) — Jacobi las die Vorschule dem größten Teile nach mit Bewunderung und Entzücken;[8]) er forderte (Dez. 1804) Brinckmann auf, sie zu rezensieren, in der

[1]) V. 1027. — [2]) S.W. 39, 65. 71 (1804). Vgl. an Jacobi, 30. Jan. 1804: „In meinen ästhetischen Abhandlungen . . . wirst Du auf weniger abenteuerliche Tiere und Bildungen stoßen als in meinen anderen Werken." An Tieck, 5. Okt. 1805 (Holtei 3, 139): „Meine Ästhetik sollte Ihnen, dächt' ich, mehr gefallen als ich sonst." — [3]) D. 3, 97 f. (1802). — [4]) In W. Schlegels Wiener Vorlesungen finde ich keine Spur einer Kenntnis der Vorschule, ebensowenig in Schleiermachers Vorlesungen über Ästhetik. — [5]) An Schiller, 2. und 18. Dez. 1804. — [6]) D. 2, 91 (5. Mai 1805). — [7]) An J. P., 14. März 10. und 11. April 1805. — [8]) An J. P., 19. Jan. 1806.

Hoffnung, diesem werde Jean Pauls Hinneigen zu den neuen Poetikern und Philosophen kein Anstoß sein.[1]) — Tieck, dem Jean Paul die Vorschule mit einem herzlichen Begleitbriefe nach Rom sandte, äußerte sich, wie erwähnt, sehr unzufrieden; nicht einmal mit Jean Pauls Theorie des Komischen war er einverstanden.[2]) Milder urteilte Solger,[3]) und sehr günstig, namentlich über den dritten Teil, der klassische Flügel der Romantik, Schelling und Karoline.[4])

Von den öffentlichen Urteilen seien die der alten Partei vorausgestellt. Selbst der Rezensent der Allgemeinen deutschen Bibliothek,[5]) die im Jahre vorher zu der Ankündigung, daß „der bekannte Legationsrat Herr J. P. Fr. Richter, sonst Jean Paul, zu Koburg, im Begriff sein solle, seinen sehr unästhetisch benannten Flegeljahren eine Vorschule der Ästhetik auf dem Fuße folgen zu lassen", höhnisch bemerkt hatte, er scheine sich wirklich noch in den Vorhöfen der Ästhetik umherzutreiben,[6]) gab zu, eine angenehme Enttäuschung erlebt zu haben, bedauerte jedoch, daß neben einzelnen gediegenen Urteilen solche ästhetische Exzentrizitäten mit unterliefen wie der Tadel Adelungs und Campens, die schielenden Urteile über Klopstock, Voß, Joh. von Müller, Meißner, andererseits das Lob des Sternbald, des Alarcos, Schellings, die Prophezeiung des Sieges der neuesten Poesie, falls diese nicht ironisch aufzufassen sei. — Aber die Bibliothek, die ja im dritten Teile der Vorschule so hart mitgenommen war, hätte ihre ganze Vergangenheit verleugnen müssen, wenn sie sich bei so mildem Tadel beruhigt hätte. So griff Nicolai eigenhändig zur Feder, um in dem „Zusatz eines anderen Rezensenten" mit einem gewaltigen Aufwand von Gelehrsamkeit und Lessingschem Scharfsinn der Exzerptenweisheit, durch die sich Jean Paul das Ansehen von Vielwisserei geben wolle,[7]) zu Leibe zu rücken und ihm nachzuweisen, daß er die zitierten Bücher meist nicht selbst

---

[1]) Zöppritz, Aus Jacobis Nachlaß 1, 343 f.; vgl. 2, 119. — [2]) Schriften 4, 99 (1811). — [3]) Nachlaß 1, 138 (1. Dez. 1804). 435 (4. Aug. 16). Vgl. Erwin 2, 228; Vorlesungen über Ästhetik S. 45. — [4]) Karoline 2, 226 (2. Dez. 1804). — [5]) 96, 203 (1805); nach Parthey Martyni-Laguna (Vb.). Vgl. Z. 329. — [6]) 92, 192 (1804). — [7]) Vgl. dazu U. 99 (69): „Es wäre lächerlich, durch solche Anspielungen Gelehrsamkeit zu zeigen zu glauben."

gelesen habe,[1]) die griechischen Poeten nicht in der Originalsprache kenne, daher nur eine eingebildete Griechheit schildere. — Auf letzteres erwidert Jean Paul: „Wie können Menschen, die nie geschaffen, denen, die aus ihrem Innersten neue Formen des Schönen heraufgerufen, glauben, daß sie besser durch Lesen die Griechen verstehen als diese sie durch Fühlen?" [2]) Auf Nicolais Bemerkung, Jean Paul könne manchen scharfsinnig scheinen, weil er oft dunkel schreibe und der Leser ihm dann seinen eigenen Scharfsinn leihe, antwortet er: „Ich bin ihm doch auch dunkel, aber das, was er mir geliehen hat, ist doch nichts, was Ehre macht (mir oder ihm)." [3]) Später bemerkt er: „Ich habe auf 3 öffentliche Urteile Rücksicht genommen [in der zweiten Auflage]; das Berliner [darüber: 2] verurteilt sich selber." [4]) — Das zweite Berliner Urteil ist das des Freimütigen,[5]) worin, ebensowie in der „dykistischen" Leipziger Bibliothek der redenden und bildenden Künste,[6]) der Tadel vorherrscht und besonders Jean Pauls Urteilen über andere Schriftsteller jeder Wert abgesprochen wird.

Mit den drei anderen Urteilen sind das Hallische, das Köppensche und das Bouterweksche gemeint, in denen im großen und ganzen die Anerkennung überwiegt, Jean Paul jedoch sein Eintreten für die romantische Schule verdacht wird. So findet Köppen in seinen Briefen über die Vorschule[7]) einen unbegreiflichen Widerspruch darin, daß Jean Paul das Unwesen der neuesten Poesie und Philosophie so klar erkennen und doch den Tieck, Schlegel, Schelling, Schleiermacher so hold und gewogen sein könne.[8]) Bouterwek

[1]) Vgl. U. 1205 (1167): „Wie Herder dem Nicolai über Tempelherrn im D. Merkur 1782, 1. und 2. B., leere Zitation nicht gelesener Bücher vorwirft." Doch hat er in der 2. Aufl. auf Nicolais Einwände mehrfach Rücksicht genommen, z. B. V.[2] 99. 353. 284. 776. 936. — [2]) U. 1044 (392). — [3]) U. 998 (452). — [4]) U. 1037 (491). — [5]) Dez. 1804, Nr. 246, von K[arl] L[eopold] H[einrich] R[einhar]dt. Vgl. Z. 340 f. — [6]) 1. Bd. (1806), 1. St., S. 180. — [7]) Vermischte Schriften (1806); die beiden ersten Briefe schon in den Nordischen Miszellen II, Jan. 1805. — [8]) Vgl. J. P. an Jacobi, 24. Jan. 1806 (W. 7, 81 ff.) und U. 977 (431): „Da die Widersprüche oft durch eini[...] Seiten gesondert sind: so sollte mir Köppen doch, anstatt etwas mir z[...] trauen, was beinahe der Menschheit unmöglich ist, doch in einen v[...] Gegensätzen einen bloßen Schein konstruieren, damit der g[...]

bedauert in seiner Rezension der Vorschule,[1]) daß ein so selbständiger Geist sich (im Programm über die romantische Poesie) zu der Schülerarbeit bequeme, verkehrte Einfälle anderer zu kommentieren, daß er den charakterlosen Erfindungen eines Tieck das Wort rede, von Klopstock dagegen so kalt spreche, als ob einer der beiden Schlegel ihm souffliert hätte. Die Hallische Allgemeine Literaturzeitung[2]) erkennt zwar an, daß Jean Paul nicht bloß die Erzeugnisse aus der neuesten Periode der deutschen Literatur goutiere, sondern auch mit großer Einsicht das Verdienst eines Sterne, Swift, Musäus würdige, findet ihn aber doch von Einseitigkeit des Geschmacks mit der neuesten ästhetischen Schule nicht frei; er nenne Karoline Pichler[3]) neben Shakespeare, neben Goethe Tieck, schweige dagegen von Engel und Huber und finde keinen Geschmack an Klopstock und Sturz. Er fasse die Gegenstände der Ästhetik auf dem Standpunkte, auf den sie durch die neueste Ästhetik (nicht der Schellingschen Philosophie, sondern der Schlegelschen Schule) gekommen sei, und gehe von hier aus seinen eigenen Weg. Die dritte Abteilung schildere die verschiedenen ästhetischen Parteien im ganzen ziemlich richtig, nur bisweilen selbst etwas parteiisch. Besonders eingehend werden Jean Pauls Einwürfe gegen Kant widerlegt. — Jean Paul fand diese Kritik „der Allgemeinen Deutschen Bibliothek und des Freimütigen würdig“;[4]) den Ton darin sei er zwar unter den Niedrigen des Parnasses gewohnt, aber nicht bei Höheren, geschweige seinesgleichen;[5]) es habe sie entweder ein Mann geschrieben, der zu alt, oder einer, der zu jung

---

[1]) Neue Leipziger Literaturzeitung, 1. Mai 1805, Nr. 57; vgl. auch 28. Dez. 1804. Auszüge daraus U. 1445 (1333) und 1456 f. (1343 f.). Daß B. der Verfasser ist, geht sowohl aus Jean Pauls Aufzeichnungen wie aus der Wiederkehr vieler Gedanken dieser Rezension in der im folgenden Jahre erschienenen Ästhetik B.s hervor. Daß Jean Paul V.² IV den Leipziger Rezensenten und B. nebeneinander nennt, erklärt sich wohl daraus, daß B. auch in seiner Ästhetik mehrfach auf die Vorschule Bezug nimmt. — Eine Rezension der 2. Aufl. s. N. L. L. Z. 1814, Nr. 110 ff. — [2]) Mai 1806, Nr. 122—24. J. P. notiert sie sich U. 1039 (493) und A.² I, 7 unter „Legenda“. — [3]) V. 379 (§ 50). J. P. bemerkt dazu auf einem losen Blatt zur 2. Aufl.: „In einer Note sage: wenn ich die Pichler anführe, daß ich darum nicht usw.“ Vgl. V.² 929. — [4]) U. 1123 (1049). — [5]) U. 1130 (1086).

war.[1]) Und mit Bezug auf die Bemerkung im Eingang der Rezension, die Kritik habe anfangs die großen Eigenschaften seines Geistes mit ungewöhnlicher Bereitwilligkeit anerkannt und sich sogar zur vorläufigen Verkünderin seines noch ungegründeten Ruhmes gemacht, bemerkt er: „Die H. L. Z. hat so wenig von mir Dank zu fordern für ihre Bekanntmachung meiner Werke, als ich von ihr, daß ich ihre frühe[re?] Kraft vorhebe.“[2])

Sehr beifällig wurde die Vorschule von Klingemann in der Jean Paul nahe stehenden Zeitung für die elegante Welt[3]) und von Franz Horn in seiner Schrift „Leben und Wissenschaft, Kunst und Religion“ (1807)[4]) besprochen. Der letztere verspricht sich von der Polemik des dritten Teils, namentlich der gegen die junge Generation eine bedeutende Wirkung, da hier gegen den Irrtum der Kraft nicht die Schwäche, sondern die geläuterte Kraft streite. Aus dem romantischen Lager stammte die späteste, ausführlichste und anerkennendste Rezension, die der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung.[5])

„Nicht von Parteien“, erklärt Jean Paul zu so entgegengesetzten Urteilen, „kann ein Autor gerichtet werden, der zweien widerspricht, sondern von der Nachzeit — der er gleicht — und in welcher beide Parteien sich zu einer dritten entwickelt haben, aus welcher wieder Entzweiung entspringt.“[6]) In der Tat hat seine Ästhetik ihre eigentliche Anerkennung erst in erheblich späterer Zeit gefunden, als in der Hegelschen Philosophie und dem Jungen Deutschland die Antithese von Aufklärung und Romantik eine Synthese gefunden hatte.

Vierte Periode: Ruhe.

(12. Aug. 1804 bis 14. Nov. 1825.)

Die Vorschule darf als der Abschluß von Jean Pauls Entwicklung angesehen werden. Vier Wochen nach ihrer

[1]) U. 1172 (1229). — [2]) U. 1176 (1133). — [3]) 21. März 1805 (Nr. 35). A.² I, 5: „Lies, was Klingemann in eleg. Zeitung sagt.“ Vgl. V.² XIII. — [4]) Auszüge daraus U. 1375 (1234). Vgl. V.² XIII. — [5]) Mai 1809, Nr. 125 f. Vgl. V.² IV. 33 (§ 4). 183 (§ 28). Unterzeichnet D. c. A., d. i. nach J[ean] Pauls Aufzeichnungen Apel. — Schon Sept. 1807 (Nr. 231) hatte [...] J. L. Z. in einer Besprechung von Köppens vermischten Schriften de[...] angenommen, was sich Jean Paul U. 1133 (1089) und A.² I, 7 [...] notiert. — [6]) U. 1056 (415).

Vollendung siedelte er nach Bayreuth über, und äußerlich wie innerlich erfuhr sein Leben hinfort keine größeren Veränderungen mehr. Nach der vorigen bewegten Wanderperiode war es eine Zeit der Ruhe, aber doch nicht der Stagnation. Wie er es an Goethe und Wieland rühmte, daß sie ihr Urteil mehrmals im Leben änderten, [1] so sah auch er sich veranlaßt, manche frühere Ansicht zu korrigieren. Auch traten ja neue Männer und Strömungen ans Licht, zu denen es Stellung zu nehmen galt.

Goethe gegenüber schwand mit den Jahren auch der letzte Rest der ehemaligen Feindseligkeit. Schillers Tod veranlaßte Jean Paul zu einer begeisterten Apostrophe an den Überlebenden; [2] er wollte ihn in einem offenen Briefe gegen Merkel verteidigen. [3] Jedes neue Werk Goethes bedeutete ihm ein Fest. Im Faust, den er von allen neueren Werken allein Shakespeare ebenbürtig findet, [4] sieht er ein Ankämpfen gegen die „Titanenfrechheit", also gewissermaßen eine Umkehr Goethes. [5] In den Wahlverwandtschaften findet er zwar die Sünde zu heilig behandelt, die Gestalt Ottiliens aber rührender als selbst die Werthers. [6] Aus Dichtung und Wahrheit ersah er, daß Goethes Poesie gerade ein Gegenbeweis gegen die Schlegelsche Formalästhetik, daß sie stets Wahrheit, Gelegenheitsdichtung sei. [7] Er, der einst wegen seiner Bedenken gegen den Wilhelm Meister von Schlegel für närrisch erklärt war, nahm jetzt den Roman gegen Novalis' Vorwurf prosaischer Tendenz in Schutz. [8] Auch für Goethes Kälte im Umgang war ihm das Verständnis aufgegangen: „Himmel! wie einträchtig wollt' ich jetzo mit Goethe leben, da mich die Zeit mehr in seine Formen geschliffen." [9]

---

[1] V.² VI. — [2] U. 837 (367); vgl. D. 4, 143. Zuerst abgedruckt im Berliner Konversationsblatt für Poesie, Literatur und Kunst, 22. Febr. 1827. — Nach Wielands Tode schrieb Jean Paul: „Das Kleeblatt in Weimar ist verwelkt; da es aber vierblätterige gibt, ist bloß das Zauberblatt noch grün." (F. 6, Gedanken, Heft 8, Nr. 335.) — [3] D. 1, 467 (27. Aug. 1805); vgl. S.W. 53, 60. 66. — [4] S.W. 47, 77 (1809); 44, 76 (1815); D. 1, 261 (1814); V.² 173 (§ 25). 304 (§ 37). — [5] An Jacobi, 4. Okt. 1810. — [6] D. 3, 215 f.; S.W. 44, 79. — [7] N. § 20; V.² 7 (§ 2); W. 7, 297 (1812); S.W. 59, 96 (1819). — [8] V.² 550 f. (§ 72); vgl. S.W. 44, 94. — [9] D. 4, 148; vgl. W. 8, 26 (17. Mai 1814).

Auch seine Verehrung der Antike blieb ungemindert. Hatte er früher den Schlegel ihren Gräzismus so verdacht, so sah er jetzt gerade ihr Verdienst darin, daß sie sich bei ihren romantischen Flügen stets von dem festen Boden der Antike erhoben hätten.[1]) Goethes von den Romantikern mißachtete Natürliche Tochter entzückte ihn durch griechische Gesinnung und sittlichen Geist; [2]) Goethes Winckelmann nennt er göttlich.[3])

Auch Schiller gegenüber verlor sich Jean Pauls Mißtrauen, aber nicht seine ästhetischen Zweifel. Bald nach Beendigung der Vorschule las er neuerdings Schillers Jugenddramen und kam zu der bekanntlich auch von Tieck vertretenen Ansicht: „Schiller lieferte später nicht das Große seiner ersten Stücke, das Studium und Nachahmung senkten ihn; Goethe änderte sich wie er, aber er wurde von niemand geändert; daher ist wohl andere, aber nicht kleinere Kraft in seinen neueren Werken.“[4]) Schillers Tod veranlaßte ihn zu einem warmen Nachruf;[5]) wie er aber dabei zwischen Bewunderung und Zweifel schwankte, zeigt die Notiz: „Schiller ähnlich Johnson [Ben Jonson?] — niemand unähnlicher dem Shakespeare als er. — Wie soll man aber strenge durchrichten? Die gemeine Schönheit und Seele verleidet allen Beweis; die höhere wie Schiller auch; denn es schmerzt, aus der glänzenden Sonne die Schlacken herauszuklauben fürs Volk und vom Höchsten den Blick abzuwenden für die Grenzen, da die Masse nur Grenzen hat, nicht kennt, und ihr weiszumachen, sie finde Ähnlichkeit.“[6]) Später schreibt er: „Schiller hat das Verdienst der größten Antithesen-Popularität, d. h. des Verstandes, indes er der Vernunft keine neue Idee anzuschauen gibt. Seine Philosophie, nicht seine Gedichte, läßt mich leer.“[7]) In der

---

[1]) Rellstab, Aus meinem Leben 2, 80 f. — [2]) U. 646 (238). 771 (361). Schon A.[1] 106: „Sittliche Grazie in Goethens Tochter, Strabo [?].“ Vgl. V.[2] 965; W. 7, 298; S.W. 44, 77. — [3]) D. 1, 467. — Vgl. noch U. 876 (431): „Die Schönheit der Antithesen zerstör' ich sogleich durch Auflösung, aber nicht das echt griechische Gedicht.“ — [4]) U. 678 (270). Vgl. aber A.[2] II, 4[illegible] fing mit Götz, Schiller mit Moor an; nur an der Geschichte [illegible] Charaktere.“ V.[2] 892: „In der Mitte von Dom Karlos [illegible] Höhe zu steigen an.“ — [5]) S.W. 53, 80. — [6]) U. 881 (416[illegible]

zweiten Auflage der Vorschule widmet er Schiller einen besonderen Abschnitt, worin er unparteiisch seine Mängel wie seine Vorzüge darlegt, den „Stilistikern“ das Recht abspricht, ihn für sich in Anspruch zu nehmen, andererseits von den Poetikern die Anerkennung seines reinen, idealen, selbstlosen Strebens fordert.[1])

Einen starken Rückgang erfuhr Jean Pauls Sympathie für die Romantiker; in seiner Erwartung, daß ihrer Polemik die Taten folgen würden, sah er sich getäuscht. So sehr ihn in Tiecks Oktavian der fromme, kindliche, poetische Geist entzückte, so sehr störte ihn das selbstsüchtige Genießen und Ausdehnen der poetischen Empfindung.[2]) Varnhagen gegenüber äußerte er sich 1808 sehr abfällig über die Führer der älteren romantischen Schule, namentlich auch über Tieck, über dessen Werke er einen ähnlichen concursus creditorum eröffnete wie einst die Schlegel über Wieland.[3]) Wie er schon früher nicht hatte glauben wollen, daß Tieck den blonden Eckbert frei erfunden habe,[4]) und auf die Abhängigkeit des Schlegelschen Ion von Euripides hingewiesen hatte,[5]) so schien es ihm jetzt eine allgemeine, aus dem Mangel an aktiver Kraft hervorgehende Schwäche der Romantiker, daß sie den Stoff erst aus zweiter Hand empfingen: „Die Neueren wie Schlegel, Falk usw. wissen von Kunst recht viel und von Menschen recht wenig, außer das, was ihnen davon in jener gegeben worden.“[6]) —

[1]) V.² 884ff. 803. 881. Die Kritik der Ideale war schon früher geplant, vgl. U. 157 (126): „Schillers Ideale zu rezensieren nach der 1. und 2. Ausgabe und alles ihm in den Mund zu legen.“ (1802?) Vgl. noch U. 1545 (36): „Unpassend, daß Zelter die Macht des Augenblicks von Schiller in Musik gesetzt.“ Über Posa V.² 458f. (§ 58). — [2]) S.W. 51, 81; 44, 165. U. 1572 (63): „Die Entstehung der Rose durch Liebesglut und der Lilie aus einem Blick in Tränen der Liebe [Okt., 3. Akt] ist wahre poetische Stimmung, Empfindung, aber ebenso wie die Empfindung eines Liebenden darum noch nicht in eine poetische Form gebracht; er genießt diese poetische Stimmung wie andere eine leidenschaftliche, ohne sie durch die Abkürzungen und Wahlen der Form rein und ungetrübt in anderen zu wecken.“ Vgl. auch U. 1366 (1227): „Lange Gedichte von A. Schlegel. Pygmalion in Schillers Almanach [auf 1797] von 126—141.“ 626 (468): „Aug. Schlegels Gedichte ohne Geist.“ — [3]) Denkwürdigk. 3, 79. Vgl. S.W. 44, 168 (1809): Tieck habe älteren deutschen Dichtern fast sein halbes Selbst abgeborgt. — [4]) Köpke 1, 264f. — [5]) V. 500 (§ 67); S.W. 28, 148. — [6]) U. 1265 (1127).

„Über Novalis — und Schlegel; beide konnten nie ein Kunstwerk liefern, nur lyrische Ergießungen und Werke über fremde.“[1]) In der neuen Auflage der Vorschule erfuhr die günstige Beurteilung der Romantiker überall eine Einschränkung. Novalis wird jetzt unter die poetischen Nihilisten und samt „vielen seiner Muster und Lobredner“ zu den genialen Mannweibern gerechnet, die romantische Vorliebe für Künstlerromane aus Lebensunkenntnis abgeleitet.[2]) Auch Tieck findet Jean Paul jetzt mehr den genialen Empfängern als Gebern verwandt, seinen Humor unoriginal und mehr der witzigen Fülle bedürftig.[3]) Das frühere Lob des Alarcos wird abgeschwächt und geflissentlich auf die spanische Quelle verwiesen. Von Wilhelm Schlegel, dessen Vorlesungen über dramatische Kunst Jean Paul vielfach zum Widerspruch gereizt hatten, heißt es, er könne niemals anders loben als entweder zu wenig oder zu viel; seine Abhängigkeit von Herder wird betont, die Schlegelschen Kritiken sind jetzt nur noch „zum Teil“ vorbildlich.[4]) Der grobe Ton in Fichtes Polemik gegen Nicolai, in Schellings Schrift gegen Jacobi wird getadelt.[5]) Eine „Nachvorlesung

---

1) U. 1270 (1132.) — 2) V.^{2} 7. 10 f. (§ 2). 61 (§ 10). Vgl. S.W. 44, 54 (1814): Sternbald sei mehr eine Kunststimmung als ein Kunstwerk. — Der Florentin ist jetzt nur noch „zu wenig erkannt“ (V. 39) gegen V.^{1} 29 „viel z. w. e.“, in § 70 überhaupt nicht mehr erwähnt. — 3) V.^{2} 62 (§ 10). 214 (§ 32). Sein Humor heißt jetzt nur noch „rein und umherschauend“ gegen V.^{1} 179 „ganz rein und edel umherschauend“. Vgl. noch V. 172 (§ 25): „Tieck (obwohl zu sehr aufgelöst in die romantische und deutsche Vorzeit . . .)“ gegen V.^{1} 135 „vielleicht“; V. 253 (§ 33): „Dies tat er nach Holberg, Foote, Swift usw.“ gegen V.^{1} 188: „Dies tat auch H. usw.“ — Diese Stellen alle im ersten Bande, der Ende Juni fertig wurde (W. 2, 155), vermutlich ehe J. P. Tiecks freundlichen Brief vom 17. Juni 1812 (W. 7, 290) und die schöne Huldigung in der Einleitung zum Phantasus (Tiecks Schriften 4, 88) erhielt. Bei späteren Zusammenkünften in Heidelberg (1817, vgl. D. 3, 295; Köpke 1, 379) und Dresden wurde die alte Freundschaft erneuert. Mit größter Freude begrüßte J. P. noch Tiecks erste Novellen, vgl. Rellstab 2, 84 f. (Die Gemälde, 1821), D. 3, 330 („das humoristische Bedlam in der Novelle“ = Die Reisenden, 1822). — 4) V.^{2} 292 f. (§ 36). 563 (§ 73). 807. Wenn Schlegel jetzt V. 399 (§ 52) ein genialer Kritiker genannt wird gegen V.^{1} 316 „ein genialischer“, so ha[illegible]
sachlichen Grund, vgl. U. 820 (350): „Bekenntnis, war[illegible]
genial anstatt idealisch und genialisch schrieb. — Jede[illegible]
ich im abkürzenden und abgekürzten Leben mi[illegible]

5) V.^{2}. 926. 938.

an die Dichtinnen“ verspottet die Emanzipation der romantischen Frauen.[1])

Noch mehr als bei den älteren Romantikern vermißte Jean Paul bei der jüngeren „Sekondärschule“ die aktive Schöpferkraft; überall fand er nur Kunstsinn statt Kunstmacht, poetische Empfindungen statt Darstellungen.[2]) Er hatte in der ersten Auflage der Vorschule unter den Werken, die bei einzelnen Mängeln durch ihre richtige Tendenz Hoffnungen auf eine poetische Blütezeit erweckten, Kleists Familie Schroffenstein, Z. Werners Söhne des Tals, Ludwig Wielands Romane genannt.[3]) Kleist rechnet er noch 1813 zu den „poetischen Un- und Mißformern im guten Sinne“;[4]) er notiert sich den Amphitryon[5]) und „L. Wielands zwei köstliche [?] Lustspiele [1805], zumal das erstere (Ambrosius Schlinge)“.[6]) Bei Werner, Ast, dem Verfasser der Niobe[7]) fand er das echte poetische Goldgeäder zu sehr in rauhes, unförmliches Gestein vererzt.[8]) Bekannt ist sein Eintreten für Fouqué. Von E. T. A. Hoffmann dagegen, den er selber in die Literatur eingeführt hatte, wandte er sich bald ab, als ihm dessen Humor und Gespensterwesen auszuarten schienen.[9]) In heftigstem Zorne entbrannte er gegen die Moden des poetischen Mystizismus[10]) und der Schicksalsdramatik.[11]) Der einreißenden „mystischen

---

[1]) Die Vorarbeiten dazu unter der Überschrift „Jüdinnen“! Darin (A.[2] II, 52): „ . . . Die Frau eines Dichters, wie etwan die geborne Schubert, nachherige . . . [Mereau] und Brentano.“ Vgl. D. 4, 99. — [2]) S.W. 44, 122 f. (1809). U. 596 (438): „Der poetische Sinn nimmt jährlich zu, die poetische Kraft nicht.“ — [3]) V. 857. — [4]) S.W. 49, XIII. — [5]) U. 1195 (1517). Vgl. 1201 (1163): „Das Final-‚Ach‘ in Kleists Amphitryon würde zu viel bedeuten, wenn es nicht auch zu vielerlei bedeutete.“ — [6]) U. 1048 (396). — [7]) W. Schütz; vgl. A.[2] I, 3 f.: „Ich habe den Lacrimas [1803] nie lesen mögen, nicht wegen einzelner Kotzebuescher Bemerkungen gegen ihn [vgl. Kotzebues Kleine Romane usw. 1, 297], sondern weil alles in ihn selber verquoll — weil ein poetischer Geist und Kobold . . . umhersaust, ohne doch den poetischen Körper organisch zu gestalten . . .“ — [8]) S.W. 44, 123 (1809). — [9]) S.W. 1, XXXVI (1821); D. 1, 305 (1822); Rellstab 2, 85. 96 f. — [10]) V.[2] 905. 957 ff.; S.W. 33, 141 (1809). — [11]) S.W. 59, 42. 54 (1818; Werner, Loeben, Grillparzer); 1, XXXV (1821; Werner, Müllner). Vgl. U. 1642 (107): „Müllner — Robert — Werner etc. können Trauerspiele von größter Wirkung schreiben, weil sich alle Handlungen dazu zusammenstellen lassen, ohne darum große Dichter, geschweige große Menschen zu sein; diese

Verfinsterung", dem „Überchristentum" der Kanne, Görres usw. gegenüber verwies er auf die poetische Aufklärung, die freie Religiosität Jacobis und Herders, während er sogar Hamann jetzt für „christlich verblendet" erklären mußte.[1])

Freundlicher gestaltete sich Jean Pauls Verhältnis zu dem Heidelberger Romantikerkreise. Hier fand er ja einen glühenden Verehrer in Görres, der in seinen Aphorismen über die Kunst (1804), wie in der Musik Mozart, so unter den Dichtern den „männlich-weiblichen" Jean Paul dem Ideal am nächsten stellte, und dessen enthusiastische Generalrezension von Jean Pauls Schriften in den Heidelberger Jahrbüchern (1811) dieser als Musterschema in die Hände seiner künftigen Rezensenten gewünscht haben soll.[2]) Jean Paul hatte anfangs Görres' unfruchtbare vergleichende Methode in den Aphorismen mißfallen,[3]) doch erkannte er in der zweiten Auflage der Vorschule an, daß er in den Büchern über die indische Mythologie (1810) und die deutschen Volksbücher (1807) eine würdigere Bahn beschritten habe, lobte insbesondere auch seinen bilder- und klangreichen Stil.[4]) — Brentanos Godwi (1801) scheint ihn durch Unsittlichkeit abgestoßen zu haben;[5]) dagegen gefielen ihm dessen Satiren (1800),[6]) die witzige Schrift über die Philister (1811)[7]) und der Bärenhäuter (den er Arnim zu-

---

offenbaren sich in der Diktion, in der Schöpfung der Charaktere; sie geben eine neue Welt." — U. 1668 (133): „Autor als Mensch im Kunstwerk. — Es schreibe ein Müllner, Werner etc. etc. ein Trauerspiel: die Äußerungen, Maximen desselben ergreifen uns höchstens durch innere Wahrheit und an bestimmten Plätzen artistisch durch die Personen. Aber dies ist das Bedeutende genialer Autoren wie Lessing, Goethe etc. etc., daß uns auch die einzelnen Aussprüche ihrer Rollenpersonen wichtig werden als Widerscheine ihres eigenen Wesens. ‚So sieht Goethe, [darüber: obwohl] auch aus dieser Weltecke die Sache an.' Bei Müllner denkt man nur an seine Leute. Damit man aber mit dem Autor seine Kreaturen [nicht?] trübe[?], muß man ihn vorher auf dem höheren Standpunkt haben kennen lernen."

[1]) D. 3, 327 (1822). — [2]) Funck, J. P. Fr. Richter (Schleusingen 1839), S. XXVIII. — [3]) V. XIX; vgl. D. 3, 124 (25. März 1805). — [4]) V.² 651 f. (§ 82). 721 (§ 86). — [5]) vgl. F. 6, Gedanken Heft 2 (1802) Nr. 1: „Was hätten denn jene Godwis [darüber: Brentano], wenn es nicht gemeine Menschen [illegible] Töchter und die Grundierung der Freuden gäben?" [illegible] (1. Sept. 1801). — [7]) V.² 401 (§ 52). U. 667 [illegible] Ponce (1803).

schrieb),[1] wie er überhaupt gerade im Komischen diese Schule auf dem richtigen Wege fand.[2] Über Arnims Halle und Jerusalem und Gräfin Dolores äußerte er sich lobend, doch war ihm an dieser die epische Zerflossenheit bedenklich, wie er überhaupt an den romantischen Nachfahren des Wilhelm Meister dramatische Konzentration und feste Charakteristik noch mehr vermißte als an dem Vorbild, das er übrigens nach wie vor als Roman für überschätzt hielt.[3] Ihre Bestrebungen zur Wiedererweckung des deutschen Altertums fanden seine lebhafte Anerkennung und Unterstützung.[4] Besonderes Interesse gewann er für ältere deutsche Humoristen, wie Fischart,[5] Rollenhagen,[6] Grimmelshausen,[7] Abraham a Santa Clara, Stranitzky.[8] So sehr er aber in der Sache mit ihren Bestrebungen sympathisierte, so wenig war er mit der esoterischen, nachlässigen Form ihres Vortrags einverstanden: „Die Einsiedler — Prometheus etc. gehen ordentlich darauf aus, das Publikum mit fremden [darüber: neuen] Ansichten der Poesie nicht zu befreunden, sondern recht durch Willkür und Individualität und Manier zu entfremden. Wodurch drang Lessing so tief in die Nation als durch die helle Sprache des Verstandes, folglich des Bekannten?“[9] „Wie die vorige Zeit eine falsche poetische Tendenz mit großer Treue und Anstrengung betrieb: so wird jetzt bei einer richtigen (z. B. der altdeutschen, der romantischen) mit Nachlässigkeit und Übermut [geschrieben]. Das Schlechte wurde sonst gut, das Gute wird jetzt schlecht gemacht.“[10] So wollte er die Nachahmung der altdeutschen

---

[1] D. 3, 227 f. (an Arnim, 22. Juli 1810). — [2] V.² 242 (§ 32). — [3] D. 3, 319 (1821); S.W. 44, 122. 145 f.; V.² 541 (§ 70). 476 f. (§ 60). Auf einem losen Blatt zur 2. Auflage der Vorschule: „Das Gefährliche des epischen Romanes zeige an Arnim.“ — [4] D. 3, 162 (1808); V.² 268 (§ 34); S.W. 48, 83 (1814). Vgl. U. 1376 (1235): „Narrenbuch. Die Schildbürger. Brentanos Bärenhäuter.“ 1329 (1190): „Mein Lob und Empfindung der Volkslieder.“ 1438 (1326): „Volklieder — Volkbücher.“ — [5] V. 280 (§ 35); V.² 667 (§ 83); S.W. 60, 139. — [6] Vgl. U. 1414 (1302): „Gedenke des Markus Hüpfinsholz u. a. Hempel.“ — [7] Exzerpte aus dem Simplizissimus s. F. 2 c, Bd. 44 (1814). — [8] V.² 293 f. (§ 36). — [9] U. 1262 (1124). Vgl. U. 1651 (116): „Man kann die ganze Vergangenheit großer Autoren verstehen; aber nicht den Stil und Verstand der neueren Philosophisch-Poetischen.“ — [10] U. 1279 (1141).

Sprache nur in den Erneuerungen der alten Gedichte zulassen.[1])

Noch 1805 hatte Jean Paul geschrieben: „Wenn Deutschland schon ein goldenes Zeitalter hatte, so ist das jetzige ein edelsteinernes, von Smaragd, Diamant etc.“[2]) Am Ende seines Lebens aber bekennt er sich zu der Ansicht, daß an der neuesten schönen Literatur im ganzen doch nicht eben viel sei.[3]) Er findet, daß die neu aufsteigenden Gestirne immer gleich beim Aufgange kulminieren und später nur noch sinken: „Unsere großen vorigen Autoren fingen mit schwächeren Arbeiten an und fuhren fort oder schlossen mit immer stärkeren — z. B. Lessing, Goethe, Wieland, Herder, Kant, Hippel, Fichte. Aber unsere jetzigen geben zuerst ein bestes Buch und werden dann nichts [darüber: anderes] — Kanne [darüber: Apel, Thieriot], die Anhänger der Fichteschen [darüber: Collin] und Schlegelschen Schule, meine Nachahmer [darüber: Arndt]: Woher dies? 1. ihre Vortrefflichkeit war nur Abdruck der Zeit; 2. Dunkel des Werts und Versäumung der Fortbildung.“[4]) — „Wer wie Schlegel, Brentano aus einem Schwarm von originellen Nachahmern vorgeht oder vorsticht, der ist eben nicht originell, ob er gleich der originellste unter ihnen ist. Der Rechte ist, der wie Herder und Wieland nicht unter dem Schwarm aufsteht oder vorsteht, sondern allein kommt und einen Schwarm macht.“[5]) Durchweg findet er bei der Jugend zu viel Überhebung, Kritik und Reflexion.[6]) „Die neueren Poetiker, die alles der Reflexion zuschreiben und doch selber ganze Romane aus einer Reflexionsidee ausspinnen, sind von den alten Romanschreibern (Dusch z. B.) nicht nur nicht verschieden, welche die innere Lebensfülle ungedämmt ins Buch einließen, sondern auch nicht verschieden,[7]) da sie ihr kleines Wesen, das die Reflexion einer Schule auf einen

[1]) V.[2] 916 f.; D. 3, 162 (1808); S.W. 30, 75 f. (1814). U. 1390 (1248): „Die altdeutsche Sprache — in Tieck, Arnim, Brentano — kann nicht als Konstruktion herein gelten; gibt es etwas Loseres, mehr Zerhacktes als bei jenen drei? Sondern nur, wenn sie nicht geradezu dargestellt werden soll, können alte Wörter von ihr entlehnt werden.“ — [2]) U. 708 (300). — [3]) S.W. 44, 4 (1824). — [4]) U. 1374 (1234). Vgl. V.[2] VI. 917 ff.; S.W. 59, 51 (1818). — [5]) U. 1518 (10). — [6]) S.W. 48, 39 ff. (1814). — [7]) Der Gegensatz liegt in den Nebensätzen. Ähnlich V. XXV, wo Zimmermann ohne Not Entstellung vermutet.

Punkt einkrümmt und anzieht, nun als All der Weltheit und Menschheit dünn auseinanderbreiten und -schlagen."[1])

Bei dieser wachsenden Unzufriedenheit mit den Jungen war es nur natürlich, daß die Alten in Jean Pauls Achtung wieder zu steigen begannen; wurde doch sogar Tieck mit den Jahren ein laudator temporis acti! Aus dem Schaum von bodenloser, phantastischer, mystischer Gährung sehnte er sich ordentlich zurück nach der nahrhafteren, gesunderen Kost der alten derben Lehrromane eines Itzehoer Müller, Breslauer Hermes und besonders des trefflichen Friedrich Schulz.[2]) Die zweite Auflage der Vorschule hebt Lichtenbergs humoristische Kraft und witzige Überfülle hervor, billigt sein Lob des Siegfried von Lindenberg,[3]) preist Musäus' echt deutschen Humor[4]) und Thümmels komische Dichtungen,[5]) sogar einige Kotzebuesche Lustspiele.[6]) Besonders aber nahm er wieder die englischen Romane gegen romantische Verächter in Schutz: „Fielding hat die rechte Liebe oft stärker gemalt als Romantiker und reiner ohnehin als Wieland. V[ide] Andrews."[7]) Wieder wies er, wie zwanzig Jahre vorher gegenüber Kotzebue und Meißner, so jetzt gegenüber Schillings „gift- und geistreichen Romanen"[8]) auf die allerdings etwas spröde Reinheit der englischen Romane und die Tugendheldinnen eines Richardson, Fielding und Smollet.[9]) Sogar der französischen Poesie sucht er in

---

[1]) U. 1086 (1013). — [2]) N. § 19. — [3]) V.² 244 (§ 32). — [4]) V.² 258 ff. (§ 34). — [5]) V.² 300 (§ 37). — [6]) V.² 322 (§ 39). — [7]) U. 949 (403). — [8]) S.W. 44, 93 (1807); vgl. U. 733 (324): „Welcher sittliche Unterschied, wenn Lafontaine und vollends Schilling die ehrerbietige Liebe schildern und irgendein Engländer. Man schämt sich seines Volkes . . ." Dgg. U. 1046 (394): „Lob des Schillings (Abendgenossen)." [1804/05.] — [9]) S.W. 48, 82 f. (1814). Vgl. Rellstab, Aus meinem Leben 2, 98. V.² 458 (§ 58). U. 1087 (1014) notiert sich J. P. aus dem vorletzten Kapitel des Tom Jones: „The delicacy of your sex cannot conceive the grossness of ours, nor how little one sort of amour has to do with the heart. — I will never marry a man, replied Sophia, very gravely, who shall not learn refinement enough to be as incapable as I am myself of making such a distinction. — I will learn it, [said Jones]." Vgl. noch U. 1616 (81): „Die Empfindsamkeit und Bekehrungen in englischen Romanen und Komödien (z. B. im Landjunker von Vanbrugh und Cibber) ist rührender und ergreifender, weil alles mehr aus ruhiger Anschauung und Entwicklung vorgeht, keine Ziererei und Blümelei der Empfindung."

der zweiten Auflage der Vorschule gerechter zu werden;[1]) besonders nimmt er Molière gegen W. Schlegels ungerechtes Urteil, über das sich auch Goethe geärgert hatte, in Schutz.[2]) Auch sein Eintreten für Batteux,[3]) Aristoteles,[4]) Longin,[5]) Bouterwek[6]) richtet seine Spitze gegen die Romantiker.

Kein Zweifel: Jean Paul war von seinem Schlegelischen Geschmack in vieler Hinsicht wieder abgekommen; aber es ist wohl zu beachten, daß es sich dabei doch nur um einen Rückschlag, keineswegs um eine wirkliche Umkehr handelte. Seine Überzeugung, daß die poetische Tendenz der Neuen die richtige sei, wurde nie erschüttert. Mit Genugtuung sah er seine Voraussage eintreffen, daß die romantische Bewegung, wie einst der Sturm und Drang, zwar untergehen, aber einen freieren Geschmack zurücklassen werde: „Derselbe Mann, der im ersten Bande der Bibliothek der redenden Künste[7]) so gut über Wieland, Kotzebue etc. sprach, wäre zehn Jahre früher, befangen im Vorurteil und ohne Xenien, dies nicht vermögend gewesen. Und doch denken die Alten nicht daran, daß sie unvermerkt von den Neuen fortgerückt und geschoben werden, und halten fremden Schub für eigenen

---

[1]) V.^{2} 778. Vgl. U. 1072 (489): „Lob der schönen französischen Zeit unter Louis XIV. Feinheit und Religion und Enthusiasmus. — Es gab nie ein schöneres Hofleben.“ — [2]) V.^{2} 292 f. (§ 36). Vgl. U. 955 (409): „Molières Polissonnerien beweisen, wie zu derselben Zeit Feinheit im Ernst und Zynismus im Scherze sein kann.“ — Wie er gelegentlich immer noch zwischen französischem und englischem Geschmack schwankte, zeigt die Bemerkung U. 1349 (1210): „Die englischen Gedichte, die ihrer älteren Meister ausgenommen, machen auf den Deutschen, der einfachere der Deutschen und Griechen gewohnt ist, durch ihr kaltes Philosophieren und Bildern bei mehr Anspruch desto geringeren Eindruck als selbst die französischen, bei welchen man, gleich an der Schwelle der Sprache, Verzicht auf alles Poetische tut und dann von keinem Bilderluxus durch falsche Ansprüche gestört, ja durch Klar[illegible] Witz wenigstens etwas belohnt wird.“ Vgl. aber die Erhebung [illegible] Boileau V.^{2} 290 f. (§ 36), des englischen Bilderwitzes über den [illegible] Reflexionswitz S.W. 44, 72 (1814). — [3]) V.^{2} 929. — [4]) V.^{2} 181 [illegible] [5]) V.^{2} 792. — [6]) V.^{2} IV f. 932. Vgl. U. 642 (284): „Boute[illegible] Ramiros Tagebuch.“ [Aus alten Papieren eines Fre[illegible] hg. von Feodor Adrianow. Leipzig 1804. Vgl. [illegible] „Manche Köpfe wie Bouterwek sind bei alle[illegible] gekannt.“ — [7]) Vgl. oben S. 49.

Schwung."[1]) Für die Adelunge, Biester, Nicolais, die flachgeschliffnen Schriftsteller von 1740—60, die Deutschfranzosen und Pseudoklassizisten hat er auch in der Neuauflage der Vorschule nur Spott.[2]) Nach wie vor vermißt er in den niedrig komischen Werken eines Bahrdt, Cranz, Wezel, Merkel und sogar in Wielands Prosaromanen den rechten Geschmack weit mehr als in den humoristischen Schriften eines Tieck, Kerner, Arnim, Görres, Brentano, Bernhardi etc., deren Fehler oft nur die Übertreibung der rechten Tendenz sei.[3]) Über Hermes[4]) und Klopstock[5]) lautet das Urteil noch schärfer als früher; die Messiade und Miltons Verlorenes Paradies werden vernichtend analysiert,[6]) Kotzebues unpoetische Nebenrichtungen,[7]) die Farblosigkeit der Geßnerschen Idyllen,[8]) der französischen Romane[9]) getadelt, die Franzosen die unpoetischste aller Nationen genannt;[10]) aber auch den Prosaismus der englischen Romane hebt Jean Paul wieder hervor.[11]) Während seine Bewunderung für Hamann, für Herders stürmische Jugendwerke womöglich noch

[1]) U. 1071 (488). Vgl. 1065 (412): „Wenn die Zeit vorgerückt ist und man an alten Lesereien [darüber: Wieland] nichts findet, so sagen die, die einst mit Recht bewunderten, man sei zurückgekehrt, weil man nicht ebenso bewundere." — [2]) V.² 675 (§ 83). 782 f. 787. — [3]) V.² 242 f. (§ 32). Vgl. U. 906 (460): „Lob Bernhardis." — [4]) V.² 15 (§ 3). 586 (§ 74). Vgl. U. 1404 (1262): „Hermes' ‚Mutter, Amme und Kind' [1809] die elende Lustigkeit des Bang — der elende Leopold Kerker — Er ist gemein-wahr, ohne plastisch zu sein, und phantastisch-unwahr, ohne die geringste Romantik." — [5]) V.² 175 f. (§ 25). 624 (§ 79). 482 (§ 61). 7 (§ 2). 930 f. Vgl. D. 3, 319 (1821). U. 1002 (456): „Klopstocks und J. Müllers Kürze der Eitelkeit, die sich nicht über der Sache vergißt und kleine leichte Wörtchen ausstreicht." 1482 (1368): „Niemand hat die Kürze des Stolzes oder seine höchste Sprache so sehr in der Gewalt gehabt als Klopstock; jeder Vokal brüstet sich." 1583 (74): „Alle Epigramme Klopstocks betreffen bloß Schriftsteller. Niemand hat so oft an sich gedacht als Klopstock." 969 (423): „Eine Phantasie kann hoch sein und doch nicht reich: Klopstocks." — Vgl. noch 805 (335): „Ein Egoismus, der bis zum Stil — wie bei Cramer —, bis zur Handschrift — wie bei Lavater hereingeht." 1154 (1111): „Zehnmal lieber les' ich die Prosa des Cramer in Meiningen als die des Cramer in Paris. Aufenthalt in fremdem Land gibt leicht eine gewisse Preziosität des Stils." — [6]) V.² 522 ff. (§ 67). — [7]) V.² 322 (§ 39). — [8]) V.² 562 f. (§ 73). 618 (§ 78). Vgl. D. 3, 319. — [9]) V.² 551 (§ 72). Vgl. aber U. 872 (427): „Châteaubriand ist für uns ein Deutscher — Wie wenig fehlt ihm, ein ganzer zu sein! Beinah nur das Vaterland." — [10]) V.² 769. — [11]) S.W. 44, 143 (1810).

wächst,[1]) vermag er „eleganten Schriftstellern", wie Engel, Mendelssohn, Weiße, Gellert, keinen Geschmack mehr abzugewinnen.[2]) Wie die Romantiker findet er in Lessings theologischen Streitschriften mehr poetischen Geist als in der Emilia.[3]) „In Lessing und anderen", gesteht er, „entdeck' ich immer mehr Fehler, in Shakespeare immer mehr Schönheiten, indes ich beide vorher bewunderte. Anfangs beides umgekehrt."[4]) Seine Bewunderung Shakespeares nähert sich, wie bei den Romantikern, der Manie. Shakespeare ist jetzt nicht mehr wie anfangs sein Geliebter, sondern sein Gott.[5]) Vor lauter Bewunderung kommt er kaum zum Studieren; gegen Shakespeare scheinen ihm sämtliche neue Dichter Lumpaxe.[6]) „Je älter ich werde, und je mehr ich jedes Stück Shakespeares im Zusammenhang nehme, desto größer wird er mir, indes ich die kleinen Fehler, die ich wohl selbst an ihm sonst liebte, und nachahmte, kaum sehe, wenig achte." [7]) Daß er auch die Vorliebe der Romantiker für Shakespeares Zeitgenossen teilte, zeigt die Bemerkung: „Die großen Stellen in den zwei Bänden von Beaumont und Fletcher von Kannegießer [1808]. Hier steht etwas Höheres als Corneille; und auch die neueren britischen Trauerspieldichter kommen jenen alten Zeitnachbarn Shakespeares nicht bei."[8])

---

[1]) Vgl. U. 972 (426): „Kräftige Metaphersprache Herders zur Literatur I, 113. 114." 976 (430): „Herders Keckheit in den Fragmenten II, 146 usw." [Sämtl. Werke, Tübingen 1805.] 1415 (1303): „‚Auch eine Geschichte der Menschheit von Herder anno 1774'. Das Ideal dieses Stils ist seit 40 Jahren nicht erreicht. — Allmählich bilden wir uns ihm nach, aber nicht voraus; wir finden sein Buch von gestern geschrieben, nur eben daher schöner! Er hat vielleicht der freien [darüber: kräftigen] deutschen Prosa mehr Flügel und Gewicht gegeben als irgendein Autor. — Bemerke aber die falsche Ironie darin." Vgl. V.[2] 563 (§ 73). 812. 868. — [2]) N. § 5. D. 4, 93 f. Vgl. auch U. 1494 (1380): „Dusch ist in Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten etc. 1. B. sogar mit den besten Stellen nicht zu ertragen, welche dieser aus ihm vorstellt." — [3]) V.[2] 87 (§ 14). 918; N. § 3. U. 1552 (43): „Emilia Galotti ist gerade ein Werk, woran sich die Kunstrichter wie Engel, sogar Merkel am besten zeigen und reiben können, weil es nur vom Verstande gemacht, auch vom Verstande bekriegt werden [illegible] 1553 (44). — [5]) W. 7, 85 (21. März 1805). — [6]) D. 1, 261 (1814). [illegible] Vgl. 1209 (1171): „Der herrliche Plan Shakespeares Cymbel[illegible]

Überblicken wir die durchlaufene Lebensbahn Jean Pauls, so ergibt sich uns als erstes und sicherstes Resultat, daß er niemals einer bestimmten Partei „angehört" hat, daß also die Bemühungen der Literarhistoriker, ihn in ein Schema einzuordnen, notwendig scheitern müssen. — „Himmel, wie gern nähm' ich Partei überall," ruft er einmal aus, „da dann alles leicht wird, die Flamme dafür so hoch und frei aufgeht, und da der Mensch gern überall System hat! — Aber kann ich?"[1])

Es ist kein Zufall, daß gerade humoristische Dichter gewöhnlich außerhalb des Parteigetriebes ihrer Zeit stehen (sogar räumlich), wie etwa in unseren Tagen Wilhelm Raabe und Busch gleichzeitig von der Gartenlaube und vom Simplizissimus anerkannt werden.[2]) Der Humor ist der höchst denkbare Grad der Objektivität; vor seinem immer am Höchsten orientierten Blick schrumpfen die Gegensätze der Parteien zu Nichtigkeiten ein. Dazu kommt der dem Humoristen eigentümliche Verzicht auf praktische Wirksamkeit. Jean Paul bemerkt einmal: „Humoristische Charaktere helfen bei Handlungen wenig."[3]) Er dachte an die Dichtung, die aber hier nur der Wirklichkeit entspricht. Er hatte es leicht, sogar Goethe zeitweilig Parteilichkeit vorzuwerfen. Goethe wollte wirken; noch mehr wollten es die Romantiker. Sie konnten ihr Ziel nicht anders erreichen, als indem sie der Einseitigkeit Einseitigkeit entgegensetzten; „keine Revolution ohne Faktion", erklärte Karoline mit Recht auf Hubers Vorwurf der Parteilichkeit.

Von dieser allgemeinen Ursache abgesehen, war es aber auch Jean Pauls zeitliche Stellung zwischen zwei Generationen, die ihn vom Anschluß an eine bestimmte Richtung fernhielt. Als um die Mitte der neunziger Jahre jene gewaltige Revolution in der deutschen Literatur einsetzte, die man nicht mit Unrecht der politischen in Frankreich an die Seite gesetzt hat, war er in Theorie und Praxis schon zu ausgebildet, um seine Vergangenheit einfach verleugnen zu können, andererseits

---

[1]) W. 2, 87. — [2]) Vgl. auch U. 1075 (1002): „Sonderbar, daß man Musäus, der alle Parteien auslachte ein wenig, doch nicht verfolgte." — [3]) U. 273 (242).

aber noch frei und entwicklungsfähig genug, um sich nicht, wie die meisten Alten, dem neuen Geiste zu verschließen. Er hatte diesem selber die Wege ebnen helfen; immerhin waren die antiromantischen Elemente in ihm so stark, daß ein feindlicher Zusammenprall unausbleiblich war. Nicht nur, wie Varnhagen meint, aus Achtung vor Talent und Geist der Jungen, sondern weil er ihre poetische Tendenz als richtig und der seinigen verwandt erkannte, hat er dann jene Schwenkung vollzogen, die fast als Übertritt bezeichnet werden kann; und wir, die wir in unseren Tagen einen dem damaligen in so vieler Hinsicht ähnlichen Kampf zwischen Alten und Jungen erlebt haben und noch erleben, freuen uns, ihn auf der Seite zu begrüßen, wo die Jugend und die Kraft, das Talent und die Zukunft fochten. Aber er hat es der alten Schule doch nicht vergessen, daß er ihr die Grundlagen seiner Bildung zu verdanken hatte, ja, er ist, nachdem eine Zeitlang der Romantiker in ihm die Oberhand gehabt hatte, in mancher Hinsicht auf den verlassenen Standpunkt zurückgekehrt. „Die alte Dichtkunst ist mir untergesunken," erklärt er am Ende seines Lebens; „ich gehöre nicht zu ihr, denn ich war ihr Schüler; aber ich gehöre auch nicht zur neuen, sondern ich stehe und bleibe allein."[1]) Sein eigentliches Ziel war und blieb die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den beiden Wagschalen. Verfolgte Goethe als letztes künstlerisches Ziel die Verschmelzung des Klassischen mit dem Romantischen, Schiller die Synthese von Sinnlichkeit und Geistigkeit, so war Jean Pauls ungleich heiklere Aufgabe die Vereinigung von — Poesie und Prosa.

Der Lösung dieser Aufgabe ist die Vorschule eigenst gewidmet, die also wohl eine clavis Jean Pauliana genannt werden darf und mit gutem Grunde in der Cottaschen Ausgabe seiner Werke vorangestellt worden ist. Denn nicht nur der angehängte dritte Teil sucht zwischen Schlegelismus und Nicolaitismus zu vermitteln, sondern im Grunde
Werk. Hieraus erklärt sich die eigentümliche antit
thode, die beständige Gegenüberstellung des F

---

[1]) W. 2, 139 (März 1819).

sowohl innerhalb der einzelnen Paragraphen (z. B. in § 5 über das Wunderbare, § 52 über das Wortspiel, § 84 über Campens Sprachreinigkeit) wie ganzer Paragraphen (z. B. §§ 2 und 3 über poetischen Nihilismus und Materialismus, §§ 12 und 13 über Besonnenheit und Instinkt, §§ 70 und 71 über den epischen und den dramatischen Roman), ja ganzer Programme: „Nach dem Kapitel über die Griechen", schreibt Jean Paul voll Selbstironie an Thieriot, „würden Sie kaum glauben, daß ein Kapitel über das Romantische kommen könnte; allein doch!"[1]) Man wird zuweilen an den Helden des Kometen, den Apotheker Marggraf, erinnert, der sich nacheinander im italienischen und im niederländischen Stile malen läßt, beidemal aus vollster Kunstüberzeugung. „Überall die vereinende Methode", lautet eine Leitregel für die Vorschule.[2])

Wir dürfen schon jetzt die Frage aufwerfen: Ist Jean Paul die Vereinigung der Gegensätze gelungen? Die Vereinigung, darf man sagen, ja, aber nicht, wenn die Unterscheidung erlaubt ist, die Vereinheitlichung. Fast unwillig bricht er ab, als in der Schlußvorlesung sein letzter Zuhörer von ihm die versprochene organische Synthese zwischen dem alten Realismus und dem neuen Idealismus einfordert. Er hatte anfangs die Vorschule in dialogischer Form geben wollen; das Wesen des untersuchenden Gesprächs aber sah er darin, daß jeder Mitredner eine andere Seite der Wahrheit spiegle, ohne daß mit einem besonderen Resultate von Ausbeute geschlossen zu werden brauche;[3]) der Verfasser soll nur die Freiheit beweisen, sich in entgegengesetzte Standpunkte zu versetzen.[4]) Über die Weiber, gesteht er einmal, hege er nicht bloß eine, sondern zwei recht vernünftige Meinungen, eine günstige und eine ungünstige, die er aber, weil sie einander widersprächen, zu verschiedenen Zeiten annehme.[5]) Wir stoßen hier auf einen Grundzug in Jean Pauls Wesen, der wohl dazu geführt hat, ihn den fleischgewordenen Widerspruch zu nennen. Von der Natur nicht zur Goethischen Harmonie

---

[1]) 29. Dez. 1803 (D. 1, 450). — [2]) Notiz auf einem Studienblatt. — [3]) S.W. 44, 173. — [4]) An Jacobi, 14. Mai 1803; 25. April 1814. Vgl. auch A.[1] 9: „Ich sehe, ich könnte meine Sätze in einen Dialog zerlegen." — [5]) D. 1, 324 (9. Jan. 1796).

bestimmt, schuf er sich einen Ersatz dadurch, daß er die Gegensätze in sich ins Gleichgewicht (nicht zum Ausgleich) brachte. Als Grundgesetz aller Erziehung stellte er in der Levana die Regel auf, nie eine Kraft zu schwächen, sondern die Gegenkraft zu stärken, so daß beide einander in Schach halten. Wie eine Vorahnung Nietzsches klingt sein Ausspruch: „Nur Unähnlichkeit, bis zur kriegerischen Gährung entwickelt, treibt und sproßt; ein einziges Element gäbe keine Blüte, kaum sich selber.“ [1]) Überall stoßen wir daher bei ihm auf ein Neben- oder Nacheinander der schroffsten Antithesen: von Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit,[2]) trunkener Begeisterung und nüchterner Bewußtheit, heißer Menschenliebe und kalter Satire. Und wie im Leben suchte er in der Dichtung das Entgegengesetzte zu vereinigen: romantische Zerflossenheit mit plastischer Schärfe,[3]) epische Breite mit dramatischer Geschlossenheit, symbolische Allgemeinheit mit bestimmtester Individualisierung, die Weite des Don Quichotte mit der Kleinmalerei Sternes,[4]) extravagante Seltsamkeit mit peinlicher Wahrscheinlichkeit, freie Willkür mit fester Gesetzmäßigkeit. Daß es dabei oft zu Mißbildungen, zu Tragelaphen, wie Goethe es nannte, kam, etwa zu gefrorenem romantischen Dufte, wußte niemand besser als er selbst. Die Vollendung der Flegeljahre scheiterte nicht zuletzt an Jean Pauls Unfähigkeit, die Antithese der Zwillinge in einer höheren Synthese auszugleichen.[5]) Auf Spannung war sein ganzes Wesen gestellt, eine „organische Synthese“ ihm versagt. Man wird ihm aber die Anerkennung nicht versagen dürfen, daß er sich doch auf seine Weise etwas der Harmonie mindestens nahe Kommendes schuf, und daß er das Ziel nur deshalb nicht erreichte, weil er es sich so hoch steckte, wie überhaupt nur möglich.

---

[1]) S.W. 5, IX. Vgl. V. 354 (§ 45): „Jede Unähnlichkeit erweckt die Tätigkeit.“ — [2]) Vgl. J. P. an Knebel, 16. Jan. 1807 (Kn.s Nachlaß 2, 425). — [3]) Vgl. V. 855. — [4]) D. 4, 144. — [5]) Vgl. Freye, J. P.s Flegelj. S. 89 und 92: „Kraft und Liebe bedürfen einer höheren Synthese und Einigkeit.“

1. Kapitel.

Methode und Aufgabe der Ästhetik.

Jean Paul hat seine Auffassung der Ästhetik namentlich in den beiden Vorreden zur Vorschule dargelegt. Wir werden aber zur Prüfung und Ergänzung der hier theoretisch ausgesprochenen Grundsätze auch seine praktisch geübte Methode berücksichtigen, um so zugleich ein Bild seiner Eigenart als Ästhetiker zu gewinnen.

Der Gegensatz von Idealismus und Realismus, von Spekulation und Empirie, von Deduktion und Induktion war seit Kant auch in die Ästhetik eingedrungen. Jean Paul hegte, als Schüler Hamanns und Jacobis, gegen die spekulativ philosophische Methode ein unbegrenztes Mißtrauen; er fand, daß sie niemals an die Wirklichkeit der Dinge heranreiche, und sah in dem philosophischen „Konstruieren", wie es namentlich durch Schelling auch auf die Ästhetik übertragen wurde, nur „eine häßliche Verwechslung der Form mit der Materie, des Denkens mit dem Sein".[1]) Sein gesund realistisches Gefühl sträubte sich insbesondere gegen die leeren Klassifikationen der Schellingschen Ästhetiker, die das vielgegliederte Leben in ein paar weite Allgemeinheiten einsperren möchten.[2]) Wie Klopstock wendet er sich gegen alle „Kunstwörterei", gegen die fruchtlose vergleichende Methode.[3])

---

[1]) V. 942. U. 87 (57): „Kritik[er] wollen jetzt, wie Philosophen das Wirkliche, so die Schönheit durch Begriff und Abstraktion nachmachen und deduzieren — da sie doch keine Farbe würden deduzieren wollen." Aus Forster exzerpierte Jean Paul: „Die verschiedene Brechbarkeit der Lichtstrahlen erklärt uns ebensowenig, wie die Vorstellung ihrer verschiedenen Farben in uns entsteht, als die logische Definition des Schönen jenes unteilbare, ihm immanente Wirken in einem für dasselbe geschaffenen Sinn." Vgl. V. § 1. — [2]) V. 137 f. (§ 21). — [3]) V. XVIII ff. 700 (V.[1] 527). V.[2] IX u. ö. An Jacobi 4. Okt. 99. Vgl. Klopstock 8, 102. 104. 108; 9, 306.

Trotz dieser Antipathie hat auch er aber unverkennbar dem spekulativen Zuge der Zeit seinen Tribut entrichtet. Das Unendliche, das Göttliche, die Idee etc. sind Grundbegriffe seiner Ästhetik. Er bewegt sich im großen und ganzen auf dem von Herder eingeschlagenen Mittelwege zwischen Abstraktion und Empirie, den Goethe „sehr unbehaglich" fand,[1]) während Bouterwek darin das Heil der Zukunft erblickte.[2])

Klopstock hatte die „Seelenkunde" dem Ästhetiker zur Führerin bestimmt.[3]) Aber die empirische Psychologie, die namentlich bei den englischen Ästhetikern eifrige Pflege gefunden hatte, war von Kant als unzulänglich abgewiesen worden; die Romantiker überschütteten sie mit Spott,[4]) während Herder sie vergebens in Schutz nahm.[5]) Jean Paul, der in der Jugend Moritz' Erfahrungsseelenkunde mit Vorliebe studiert hatte, war mit der Zurückdrängung dieser seinem realistischen Sinne und psychologischen Scharfblicke besonders zusagenden Wissenschaft nichts weniger als einverstanden[6]) und begrüßte es im Alter mit Genugtuung, als Herbart das brachliegende Feld von neuem anbaute.[7]) Er bedauerte z. B., „daß wir noch nicht geistige Licht- und Zeitmesser für unsere Ideen und Gefühle haben; ein Buch voll Beobachtung zög' ich einem neuen metaphysischen Systeme vor."[8]) Seine Poetik ist namentlich reich an feinen Beobachtungen über die Natur der Phantasie.[9])

---

[1]) An Schiller 18. März 1803. — [2]) Ästhetik S. VI. — [3]) 4, 260; 8, 122. — [4]) Vgl. z. B. A. W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 51 ff. — [5]) Vgl. auch Goethe an Schiller 7. März 1801: „. . von dem Standpunkte der empirischen Psychologie, wo wir Poeten doch eigentlich zu Hause sind." — [6]) S.W. 35, 53 (1799). — [7]) S.W. 46, 167 f. (1823). — [8]) V. 620 (§ 79). Vgl. S.W. 63, 120: „Psychologischer Chronometer wär' ein solcher, an dem zu messen, wie lang oder kurz jeder Affekt die Zeit macht." (Auch Home weist auf die Beeinflussung der Zeitmessung durch Gefühle hin 1, 227.) S.W. 56, 128: „So wäre eine Größenlehre der Phantasie zu schreiben ebenso unerschöpflich als die mathematische — wenn man die ästhetischen Größen auf neue Weisen gruppierte und darüber die Aussprüche des Gefühls vernähme und aufnähme." (Es führt dies u. a. auf die moderne psychologische Lehre von den optischen Täuschungen etc.) — [9]) z. B. die Bemerkung V. 578 (§ 74): „Die [illegible] zieht leichter den Baum zum Pflänzchen ein als dieses [illegible] V. 625 (§ 79) über den horror vacui der Phantasie. V. § 7[illegible] akustische Phantasie. V. 619 f. (§ 79) über das beständige [illegible] gestalten; vgl. dazu U. 745 (336): „Wir bewege[illegible]

Hemmend wirkte nur oft, daß er in der alten Anschauung von den einzelnen Seelenvermögen befangen blieb, obwohl er die Willkürlichkeit derselben einsah.[1])

So geeignet ihm aber die Psychologie als Grundlage der Ästhetik erschien, so wenig Aufschluß versprach er sich von der Physiologie. Er war nie Materialist und hielt daran fest, daß zwischen Körper- und Geisteswelt bei aller wechselseitigen Abhängigkeit eine unüberbrückbare Kluft bestehe. Sein Standpunkt war der des psycho-physischen Parallelismus: „Die Schwingungen, die bei jeder Empfindung oder Idee im Gehirnmark vorgehen, sind nicht die Empfindung oder Idee selbst, sondern nur ein Zeichen, Ausdruck, begleitender Umstand derselben.“[2]) — „Die Betrübnis hat keine Ähnlichkeit mit der Träne, die Beschämung hat keine mit dem in die Wangen gesperrten Blute, der Witz keine mit dem Champagner, die Vorstellung von diesem Tal hat nicht die geringste mit dem Dosenstück davon auf der Retina.“[3]) Er lehnt daher alle Versuche ab, etwa das Gefühl des Erhabenen oder des Komischen aus den körperlichen Begleiterscheinungen zu erklären.[4])

Jean Paul zieht die angewandte Ästhetik der reinen vor. An sich zwar erkennt er beide als gleichberechtigt an; da aber die erstere, die ehemals fast allein geherrscht hatte, durch die spekulative Philosophie ganz verdrängt zu werden drohte, hielt er es für nötig, theoretisch und praktisch für sie einzutreten.[5]) — Zwischen Kritik und Ästhetik besteht für Jean Paul kein grundsätzlicher Unterschied. So spricht er in den neunziger Jahren von Schillers „ästhetischer Kritik“,[6]) d. h. dessen ästhetischen Abhandlungen, von dem „kritischen“ Werk, das er plane, d. h. der Vorschule.[7]) Eine Sammlung

---

unserem Geist, als sich vor uns die Pappel bewegt — ja mehr, wir bewegen ihn von der Erde gegen den Himmel hinauf. Der Geist kennt nichts Stehendes, weil er selber ewiges Bewegen und Verwandeln ist.“ Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen s. S.W. 56, 126ff. Vgl. auch den hübschen Versuch, die Proklise auf einen allgemeinen Seelentrieb zurückzuführen, V. 735f. (§ 86).

[1]) Levana § 135. — [2]) Schneider, Jean Pauls Jugend S. 129; vgl. S.W. 15, 158f. — [3]) S.W. 40, 48. — [4]) S.W. 44, 175f. V.[2] 225f. (§ 30). — [5]) S.W. 44, 161f. (1808). — [6]) S.W. 40, 47 (1797). — [7]) Vgl. S.W. 4, 12. 17; 20, 31; D. 1, 344.

guter Rezensionen hält er für die beste Ästhetik; denn in jeder guten Rezension stecke eine gute Ästhetik, und noch dazu eine angewandte, kurze und durch die Beispiele klare.[1])

Wenn Jean Paul mit der Befürwortung einer empirischen, angewandten Ästhetik zu den Romantikern in Gegensatz stand, so gelangte er doch gerade aus der Opposition gegen die rein philosophische Methode sowie aus der Verquickung von Kritik und Ästhetik heraus zu der ganz romantischen Forderung einer Ästhetik in dichterischer Darstellung. Die Romantiker wollten ja zunächst die Kritik zum Kunstwerk erheben: Poesie könne nur durch Poesie kritisiert, Gefühl nur vom gleichen Gefühl erfaßt werden, über Dichter sei nur zu dichten erlaubt.[2]) Alle echte positive Kritik, meint ebenso Jean Paul, ist doch nur eine neue Dichtkunst, wovon ein Kunstwerk der Gegenstand ist, gleichsam eine Darstellung der Darstellung.[3]) Darüber hinausgehend, rechnete Friedrich Schlegel eine „poetische Poetik“ unter die wichtigsten Desiderata der Philosophie[4]) und schwärmte von einer Theorie des Romans, die selber ein Roman sein müsse.[5]) Was bei ihm nicht viel mehr als paradoxe Spielerei war, macht Jean Paul im Ernst geltend. Während Klopstock jedes Zwitterwerk von Abhandlung und Darstellung verwarf und namentlich vor den „Wechselbälgen“ bildlicher Redensarten warnte,[6]) Herder sich wenig davon versprach, von Poesie als ein Poet zu schreiben,[7]) Schiller den Gebrauch schöner Formen im Vortrage philosophischer Wahrheiten doch nur als unschädliche Dreingabe gelten lassen wollte, behauptet Jean Paul, der rechte Ästhetiker müsse Dichter sein, alles Schöne lasse sich nur wieder durch etwas Schönes bezeichnen, das Wesen der dichterischen Darstellung nur durch eine zweite darstellen, in Gleichnissen besser als in Definitionen.[8])

Es liegt auf der Hand, daß Jean Paul hier eine partielle

---

[1]) V.[2] V. 822. Vgl. aber V. XVIII. „Etwas anders als eine Rezension ist eine Ästhetik, obgleich jedes Urteil den Schein [illegible] altigen geben will.“ — [2]) Fr. Schlegel 2, 200; Pl [illegible] Tieck, Krit. Schr. 1, 139 (1800). — [3]) V. 80 [illegible] 238). — [4]) 2, 208 (Fragm. 28). — [5]) 2, [illegible] 36. — [6]) V. XXIII, § 1.

Wahrheit einseitig übertreibt. In der Praxis hat er ebensowenig wie die Romantiker mit der Theorie Ernst gemacht. Der Bilder zwar bedient er sich nicht nur zur Einkleidung, sondern oft genug auch an Stelle von Schlüssen; im übrigen aber hat er in seinen Kritiken und ästhetischen Abhandlungen den untersuchenden Ton nur selten dem darstellenden weichen lassen. Er verschmäht es keineswegs, „im Überflusse einer lebendigen Empfindung das dürre Gesetz zu verfolgen", auf dem Wege des Verstandes die einheitliche Empfindung in Elemente zu zerlegen.[1]) Konnte doch seine Analyse des Lächerlichen in einem Lehrbuch der Logik als Musterbeispiel aufgeführt werden! Es ist eine bestechende, aber nicht stichhaltige Behauptung, die Vorschule handle über den Humor humoristisch, über den Witz witzig, über die Ironie ironisch usw. Vielmehr erklärt Jean Paul ausdrücklich, daß z. B. der Witz seine eigene Beschreibung nicht zustande bringe.[2])

Eine angewandte Ästhetik wünscht Jean Paul, d. h. vor allem eine anwendbare, hierin wieder mit Klopstock einig, der nur das, was dem guten Dichter anwendbar sei, für wesentlich erklärte.[3]) Während Lessing über, nicht für Künstler schreiben wollte,[4]) Herder die rechte Ästhetik nur zur Bildung von Philosophen, nicht von Genies dienlich hielt,[5]) möchte Jean Paul mit der Vorschule nicht sowohl den Philosophen als den Künstlern dienen.[6]) Die rechte Ästhetik, meint er freilich, müsse beides zugleich tun.[7])

In einem Jugendaufsatz hatte Jean Paul den Philosophen für allein befähigt erklärt, eine Theorie des Schönen aufzustellen.[8]) Später hielt er den ausübenden Künstler für den besten Ästhetiker.[9]) Auf den Einwand, daß die Praxis des

[1]) V. 209f. (§ 28); V.² 228f. (§ 30). — [2]) V. 338 (§ 42). — [3]) 10, 194. — [4]) Vgl. den Schlußsatz des 52. antiquar. Briefes, den J. P. V. § 51 als Beispiel einer schlechten Allegorie anführt. — [5]) 4, 25. — [6]) V.² XII. Im Entwurf der Vorrede zur 2. Aufl. heißt es: „Jede Ästhetik hat [recht], die euch mit Leben durchdringt, jede unrecht, die euch bloß zweifelnd und suchend und unmächtig zurückläßt." — [7]) V. XXIII. — [8]) S.W. 63, 15 (1779). — [9]) Vgl. S.W. 62, 62: „Kritik lernt man mehr von eigenen Arbeiten als von Kunstrichtern." U. 924 (378): „Das werden die besten Kritiker, die sich in einigen poetischen Gegenden schon praktisch versucht haben, wenn auch nicht siegend." Zum Musikästhetiker verlangt er „eine identische Vielfältigkeit

Künstlers unvermerkt dessen Theorie leite und verleite, entgegnet er, daß doch umgekehrt auch die Lehre die Tat beherrsche, oder vielmehr beide einander wechselseitig zeugten. Er nennt seine eigene Ästhetik das Resultat wie die Quelle seiner Dichtung.[1] „Wie Lessing seine Epigramme, Schiller seine Tragödien bei seiner Theorie meinte, so jeder Dichter bei seiner Theorie seine Werke; aber schließt er darum den unendlichen Unterschied am Grade aus?"[2] — „Freilich muß der Geschmack eines Dichters an seinen Werken auf seine Ästhetik (Kunstlehre, nicht Geschmackslehre) einwirken — aber wie bei Kant ja sein Geschmack auf [seine] Lehre von Musik, ehelicher Liebe und Ethik etc. auch einfloß —, und jeder Ästhetiker bringt Lieblinge zu seiner Ästhetik mit, wie der Dichter seine; nur dann schadet es, wenn dieser nicht Geschmack für die übrigen hat. Hamann hatte Geschmack für alle Schönheiten."[3])

Es ist hier der Ort, über das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Jean Paul einiges zu bemerken. Es ist zunächst ersichtlich, daß der Umkreis seiner ästhetischen Theorien sich mit dem seiner Praxis fast völlig deckt. Seine Vorschule der Ästhetik ist im Grunde nur eine Poetik. Wo er auf andere Künste zu sprechen kommt, geschieht es beinahe nur, um ihr Verhältnis zur Poesie zu erörtern.[4] Dasselbe gilt von den Dichtarten. Zwar bemerkt er einmal: „Hab' ich denn Tragödien, Komödien oder Heldengedichte gemacht . . .? Und doch red' ich davon."[5] Aber bei genauerem Zusehen findet man, daß er eigentlich nicht über Epos, Tragödie und Komödie handelt, sondern über das Epische, das Dramatische, das dramatische Komische, d. h. über die Unterschiede der Dichtarten, die sich im Roman mischen.[6] Das Programm über den Roman ist nur deshalb so kurz (zumal in der ersten

---

von Tonkünstler und Tonkenner, vom poetischen Kenner und von Philosophen" (S.W. 44, 162).

[1] V. XVII. — [2] U. 1234 (1196). — [3] U. 743 (333). — [4] Vgl. z. B. V. 132 (Poesie: Plastik). 253f. (Humor in der Musik). Über das Verhältnis von Dicht- und Schauspielkunst vgl. S.W. 20, 57ff. (1797); V.² 317ff. (§ 39). Über Musik und Poesie vgl. unten S. 90. Vgl. noch U. 282 (251): „Musik verhält sich zum Text wie die dramatische Poesie zur Schauspielerdarstellung." — [5] A.² I, 2. — [6] V. 485 (§ 61).

Auflage) ausgefallen, weil die einschlägigen Probleme schon im vorhergehenden („Geschichtsfabel des Dramas und des Epos") behandelt waren.[1]) Als Jean Paul in der zweiten Auflage, um der getadelten Unvollständigkeit abzuhelfen, ein Programm über die Lyra einfügte, kam er, wie Hebbel mit Recht bemerkte,[2]) über die Trivialität nicht hinaus. Das Programm über den Stil handelt ausschließlich von der Prosa. Für die zweite Auflage nahm er sich vor, über Reim, Grazie, Fabel, Märchen u. a. m. zu schreiben,[3]) es kam aber höchstens zu einigen belanglosen Nebenbemerkungen. Die komische Poesie wird quantitativ wie qualitativ viel besser behandelt als die ernste und sogar vor dieser; neben der Analyse des Erhabenen und des Lächerlichen vermißt man eine Untersuchung des Tragischen.

Hiermit ist nun aber keineswegs gesagt, daß der Ästhetiker Jean Paul überhaupt nicht über den Dichter habe hinauskommen können. Mit scharfem Blick hatte Goethe alsbald zwischen dem theoretischen und dem praktischen Menschen unterschieden und von jenem mehr erhofft als von diesem.[4]) Jean Paul verwahrte sich ausdrücklich dagegen, daß man in der Vorschule eine Schutzschrift für seine Dichtungen erblicke; man könne sehr wohl Gesetze anerkennen und aus Schwäche doch übertreten.[5]) Es war bloßer Scherz, wenn er gelegentlich äußerte, wie jeder Ästhetiker sich einen Götzen wähle, so habe er sich selbst zum Muster genommen.[6]) Man muß bedenken, daß die Vorschule das theoretische Seitenstück zum Titan bilden sollte, d. h. zu dem Werke, in dem Jean Paul bewußt über die Schranken seiner Individualität hinausgestrebt hatte.[7]) Mit überraschender Objektivität und Einsicht spricht er lobend

---

[1]) Schon hier wird beständig auf den Roman exemplifiziert, vgl. V. 492 (Don Quichote). 497. 511 („die Odyssee, gleichsam der epische Ur-Roman"). 514ff. — [2]) 12, 70. — [3]) A.² I, 5. — [4]) An Schiller 29. Juni 96. — [5]) V. XXVI. Vgl. auch U. 1306 (1167): „Wenn der Dichter vom Kritiker verlangt, er solle doch selbst einmal Gedichte machen, so verlange nur wieder der Kritiker von jenem, daß er einmal Kritiken mache. Nicht einmal vom Prediger verlange ich das gepredigte Ideal." Vgl. oben S. 38. — [6]) S.W. 44, 197. — [7]) Vgl. z. B. V. 303 (§ 37): „Durch die ganze Poesie, auch durch den Roman — gesetzt auch der Verfasser dieses fiele dabei in die eine oder andere Pfänderstrafe — sollte . . . eine Rüge überall darauf stehen, wo der Verfasser dem Dichter ins Wort fällt."

und tadelnd über die Werke des „uns allen wohlbekannten Autors“.[1]) Sehr mit Unrecht zählte Friedrich Schlegel die Selbstbeurteilung zu Jean Pauls falschen Tendenzen.[2]) Wie alle Humoristen besaß er ein ungewöhnliches Maß von Selbstkritik und Selbstbewußtheit. „In Rücksicht meines Titans und aller meiner Werke“, erklärte er 1802, „weiß kein Kritiker, wie so weit ich im Hellen bin.“[3]) Er beabsichtigte eine Selbstrezension des Titans in die Vorschule aufzunehmen, vielleicht auch eine allgemeine Selbstkritik, in der gerade seine Fehler hervorgehoben werden sollten.[4]) Allerdings sind viele Partien der Vorschule Apologien, aber doch nicht nur seiner selbst, sondern vor allem auch seiner Vorbilder.[5]) Aus Künstlern habe er seine Ästhetik geschöpft, erklärt er, unter anderen auch aus sich selber.[6]) — Zur unparteiischen Schätzung fremden

[1]) Wie später bei der Selbstbiographie konnte J. P. auch bei der Vorschule nicht gleich den Ton finden, worin er über sich selbst sprechen sollte; vgl. U. 189 (158): „Nenne dich nur Hans.“ A.[1] 2: „Führe dich so an: ein unbekannter Autor.“ — [2]) 2, 280. — [3]) O. 188 (15. Juli). — [4]) U. 216 (185): „Selbstrezension des Titans: lobe recht wild und falsch und wahr und verberge alles. — ‚Über den Affen, den Roquairol tot macht‘ [128. Zykel].“ 285 (254): „Selbstrezension des Titans: ‚Rezensent, ohne in Italien gewesen zu sein, sieht doch ein —“ 484 (496): „Bloß Fehler stelle die Selbstkritik dar.“ 807 (837): „Bringe das Kapitel über deine Schriftstellerei hinein.“ A.[1] 2: „Am Ende des Buches etwas über mich selbst.“ Am 29. Dez. 1803 bittet er Thieriot für die Vorschule um eine scharfe Kritik des Titans, damit er selber einmal „antiphonierend“ recht über dieses Werk reden könne, dessen Fokus noch nicht einleuchten wolle (D. 1, 450). Vgl. noch U. 725 (316): „Bis jetzt hat mich niemand ganz verstanden, nicht einmal die Lobredner. Nur einen erträglichen Rezensenten kenn’ ich — der mehr in der Sache sehen könnte, und der vielleicht schreibt —; aber leider ist er der Selbstrezensent. Und ich trau’ ihm kaum, geschweige jeder.“ (D. 4, 150.) — [5]) In dem Entwurf der Vorrede zur 2. Aufl. heißt es: „Ich rechtfertige ja nur den Humor meiner britischen Lehrer.“ Auf demselben Blatt spricht J. P. allerdings auch von dem Vergnügen und der Leichtigkeit der Selbstverteidigung und nimmt sich eine „Verteidigung meiner Selbstverteidigung“ vor. Vgl. S.W. 18, XXXIII und U. 374 (346): „Schreibe: meine Verteidigung.“ — [6]) V.[2] XII. Vgl. A.[2] I, 2: „Ich habe zwar die Grundsätze dargestellt, nach denen ich schrieb; aber jene selber, wie man aus meiner Lebensgeschichte sehen wird, hab’ ich aus fremden Schönheiten gezogen. — Ferner hab’ ich zuweilen sogar an meinen Werken mir Regeln gemacht, nicht aber aus diesen jene.“ W. 2, 60: „Ich habe aus mir so viele Regeln gezogen als aus andern; und beides vermischt.“ 765 (355): „Man muß nicht die Sachen nach der Regel schaffen, sondern diese nach jenen.“

Verdienstes fehlte ihm weder der Wille noch die Fähigkeit. So unbedingt er im Schaffen auf seiner Individualität bestand, so sehr suchte er im Aufnehmen sich ihrer zu entäußern.[1]) Wie er von Hamann behauptete, dieser habe mehr Geschmack im Lesen als im Schreiben gehabt,[2]) so durfte er sich selbst als Beispiel anführen, daß ein Autor mit vielem Geschmack fremde Werke richten könne, ohne einen in den seinigen zu verraten;[3]) sogar seine eigenen Werke las er mit mehr Geschmack, als er sie schrieb.[4]) Das sei das einzige, was er vor Goethe voraus habe, erklärte er, daß er dessen Schriften richtiger aufzufassen verstehe, als dieser die seinigen.[5]) —

Den älteren Ästhetikern, namentlich Klopstock und Lessing, folgt Jean Paul in der Empfehlung und Ausübung „mikrologischer" Kritik. „Zur Kritik", fand er, werde „niemand durch allgemeine, sondern nur durch die speziellste gebildet."[6]) Nur weitläufige, zergliedernde, spezialisierende kritisch-ästhetische Untersuchungen seien für den Künstler brauchbar; denn „die natürliche Begeisterung wirkt nicht auf das Einzelne, sondern auf das Ganze des Buchs; die künstliche, kritische nur auf jenes."[7]) — „Ein Autor kann nur seine Teile, nie sein Ganzes kritisieren und bessern (wie das Ohr nur die Musik, nicht das Ohr hören): Bürger."[8]) — Aber Jean Paul war natürlich der letzte, die Details im Kunstwerk für das Ausschlaggebende zu halten, und hat die Erhabenheit der stets aufs Ganze gehenden romantischen Kritik über die „französische Geschmacksmikrologie" stets willig anerkannt; wenn die letztere mehr den Künstler fördere, so jene den Philosophen, Kritiker und Leser.[9]) Schon im Hesperus hatte er darauf hin-

---

[1]) Vgl. D. 4, 75: „Es ist ein unendlich weiter Weg vom reinsten Gefühl einer ästhetischen Schöpfung bis zur Nachschaffung derselben. Dort genießen wir wirklich ohne Individualität und als reine Geister der Schönheit; aber ins Schaffen wirkt trotz aller Gegenwehr unsere ganze Eigentümlichkeit ein." — [2]) S.W. 1, 132 (1793). — [3]) V. 925. — [4]) Vgl. z. B. W. 2, 27 (1808): „Ich denke stets, ich mache zu wenig Bilder; und lese ich mich, so denk' ich das Gegenteil; indes schreib' ich nach ersterem fort." — [5]) Funck, J. P. Fr. Richter (Schleusingen 1839) S. 53. — [6]) U. 302 (270). — [7]) U. 71 (41); vgl. O. 108 (4. April 99). — [8]) U. 41 (38). Schillers Bürger-Kritik! — [9]) S.W. 30, 31 (1800); 44, 161 f. (1808). Vgl. O. 75.

gewiesen, daß uns der unsichtbare Geist großer Schriftsteller in ihren Werken ergreift und festhält, ohne daß wir die Worte und Stellen angeben können, womit es geschieht.[1]) So war ihm der oberste Grundsatz der romantischen Kritik, daß es in einem Kunstwerk nicht bloß die schönen Stellen zu empfinden, sondern den Eindruck des Ganzen zu erfassen gelte,[2]) aus dem Herzen gesprochen. „Das Beste in jedem Autor (Sterne, Aristophanes) ist, was nicht im einzelnen liegt und gar nicht zu zeigen ist, weil der Glanz des Zusammenhangs keinen einzelnen Fingerzeig verträgt.“[3]) Er haßte das Herausreißen einzelner Stellen aus dem Zusammenhange, wie es die Rezensenten gerade bei seinen Werken mit Vorliebe übten;[4]) er findet es besonders verwerflich bei romantischen und humoristischen Werken, wo der Geist unsichtbar über dem Ganzen schwebe.[5]) Aus Voltaire exzerpiert er den Satz: toute beauté hors de sa place cesse d'être beauté;[6]) und umgekehrt behauptet er wie Wilhelm Schlegel,[7]) daß es keine schlechte Zeile gebe, die nicht, an der rechten Stelle angebracht, zu einer guten werden könne.[8]) Wo er sich in der Vorschule in die Untersuchung einzelner Glieder des poetischen Körpers einläßt, vergißt er selten hinzuzufügen, daß sich im allgemeinen darüber nichts bestimmen lasse, daß es auf den jeweiligen Geist ankomme.[9]) — Nehme man, meinte Friedrich Schlegel, das Wort Korrekt im höheren Sinne, wo es absichtliche Durchbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach dem Geiste des Ganzen bedeute, so sei wohl kein moderner Dichter korrekter als Shakespeare.[10]) Die sogenannte Simplizität, erklärt Jean Paul, wohne nicht in den Teilen, sondern organisch im Ganzen als Seele, welche die widerstrebenden Teile zu einem Leben zusammenhält;

[1]) S.W. 7, 257. — [2]) Fr. Schlegel, 2, 423; W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 25; Schelling 5, 359 u. s. f. — [3]) U. 1627 (92). Vgl. U. 1236 (1198): „Man kann ja beides verbinden, Einzelnes und Ganzes, wie Hamann; aber ohne seinen Geist des Ganzen strebt nie den Einzelwitzen desselben [?] nach.“ — [4]) V. 837 f. — [5]) V. 177 f. (§ 25); N. § 9. U. 504 (516): „Home [3, 33]: Kühne Figuren gefallen nicht anfangs, nur wenn die Seele erhitzt ist; daher so falsch das Ausziehen der Rezensenten, daß man sich selbst nicht erkennt; noch mehr bei dem Komischen.“ — [6]) W. 5, 308. — [7]) Berliner Vorl. 1, 289. — [8]) V. 837. — [9]) Vgl. V. 617. 640. 655. U. 639 (281): „Was den Autor zur Unaufmerksamkeit auf kleine Flecken hinreißt, auch den Leser, und noch stärker.“ — [10]) 2, 245 (Fragm. 253).

in diesem Sinne sei der seine Materie geistig bändigende Shakespeare so einfach als Sophokles.[1]) So sehr seine eigenen Werke musivische Arbeit waren, so wußte er doch jedes mit einheitlichem Geiste zu durchdringen. Der Geist eines Werkes ist ihm der Glaube, wodurch es selig wird oder nicht;[2]) er verzichtet in der Vorschule auf eine Definition der Poesie: der Geist des ganzen Buches müsse die rechte enthalten.[3]) Wie Friedrich Schlegel forderte er vom Kritiker mehrmalige Lektüre, eine langsame, zergliedernde, eine rasche, das Ganze aufnehmende.[4]) Wie jener das einzelne Werk nur im System aller Werke des Künstlers verstehen zu können glaubte,[5]) so kann nach Jean Paul der Geist eines Künstlers nur in allen seinen Werken zusammengenommen recht gefunden werden.[6])

Wir haben hiermit schon einen Begriff von Jean Pauls Auffassung des Geschmacks gewonnen. Daß ihm der herkömmliche Begriff des Wortes, gegen den er so oft sündigte, nicht zusagte, ist begreiflich; er stellt mit Genugtuung fest, daß es den Griechen gefehlt habe.[7]) Geschmack im höheren Sinne, meint er, hat mit den Regeln der Korrektheit nichts zu tun; er gehört weniger dem Verstande als dem Herzen an, oder vielmehr der inneren Gesamtheit des Menschen, welche sich am leichtesten an der Kunst, die mit allen Kräften zu allen Kräften spricht, offenbart;[8]) daher nichts die Eigentümlichkeiten der Menschen so zur Sprache bringt als ihr Geschmack an der Kunst, besonders an der Poesie.[9]) Da nun der Genius nur vom Genius gefaßt werden kann, so verlangt die höhere Kritik jenen genialischen Sinn, der wie das Genie angeboren, nicht wie der gemeine Geschmack erlernbar ist, der stets den poetischen Geist sucht, wenn jener nur die Glieder des poetischen Leibes mißt; „daher weiß ich keine großen Kunstrichter als entweder große Menschen oder Künstler.“[10])

Einige Fragen sind hier noch zu erörtern, die zur Hälfte in die Lehre vom Genie fallen; zunächst die Frage, ob und

---

[1]) V. 792. — [2]) V. 808. — [3]) V. § 1. — [4]) V.² 822. Fr. Schlegel 2, 125. — [5]) 2, 424. 131. — [6]) V. 806. — [7]) V.² 788. — [8]) D. 4, 152; SW. 44, 61. — [9]) V. 2. 749f. U. 501 (513): „Zwei Menschen können ein System haben oder vielmehr nachbeten, aber nicht ein Gefühl über irgend ein Kunstwerk.“ — [10]) D. 1, 405; S.W. 31, 93. 98; O.¹ 1, 171; Levana § 143.

wie weit eine Ästhetik dem schaffenden Künstler nützen könne. — Jean Paul eröffnet seine Levana mit zwei „Schulreden", deren eine die Nutzlosigkeit, die andere den Nutzen des Erziehens überzeugend dartut. Er hätte es bei der Vorschule ebenso halten können.

Er nimmt sich für diese vor: „Erst am Ende kommt eine begeisterte Ausrufung und Dartuung, daß das alles ohne den angeborenen Geist nichts helfe, so wenig, als wenn man einen Hund den Instinkt einer Biene, einer Schwalbe, eines Bibers lehren wollte."[1]) Er sagt sich: „Man offenbart durch eine Ästhetik so wenig das Geheimnis seiner Schöpfung, als ein Noverre seine Tanzkünste durch seine Theorie mitteilt, da man ja selber zu verschiedenen Zeiten ohnmächtig ist."[2]) — Den Romantikern galt als das letzte Ziel der Kunst, ja der Menschheit, den Instinkt zur Willkür werden zu lassen. Novalis wagte die einst von der Genieperiode verlachte Meinung, daß man Genie lernen könne, teilweise wiederherzustellen. Friedrich Schlegel träumte von einer „kombinatorischen Kunst und Wissenschaft", mit deren Hilfe die Philosophie, ohne auf genialische Einfälle warten zu müssen, in sicherer Methode stetig fortschreiten könne,[3]) von einer Zukunft, in der Witz, Genie, Liebe und Glauben Künste und Wissenschaft geworden.[4]) Jean Paul hat jederzeit die Unerreichbarkeit dieses Zieles betont. Es ist eine Grundregel seiner Poetik, daß der Dichter allem, was ohne Begeisterung leicht wird, entsagen müsse;[5]) denn der Mensch achte nur das, was nicht mechanisch nachzumachen sei.[6]) Allem Angeborenen, Unwillkürlichen brachte er eine mit dem Alter zunehmende Verehrung entgegen; er stellt nicht nur angeborene Tugend über erworbene:[7]) auch Schönheit, Glück sind ihm verehrungswürdig.[8])

Aber andererseits kannte doch auch niemand besser als

---

[1]) U. 397 (369). Vgl. V. § 74 Schluß. — [2]) U. 864 (423). Vgl. U. 656 (248): „Wie kann mir (durch entdeckte Heuristik) etwas nachzumachen sein, da ich mir selbst nicht alles wieder nachmachen kann?" 664 (256): „Aus meinen Nachahmern könnte man mich konstruieren lern[illegible]
— Schorch [vgl. oben S. 3] — das Komische etc." — [illegible]
— [4]) 2, 185. — [5]) V. 36 (§ 5). — [6]) V. 73 (§ 12). [illegible]
9. Febr. 95). — [8]) S.W. 31, 92. Vgl. Hamann [illegible]

Jean Paul den Nutzen „heuristischer Formeln“.[1]) Er hat mit derselben Freimütigkeit wie Lessing oft zugestanden, wie viel er der Anstrengung, dem Fleiße, der Kritik und „Heuristik“ verdanke,[2]) wenn er auch darum nicht wie jener auf den Dichtertitel verzichten zu müssen glaubte. Er war vielmehr — wenigstens in der Jugend — der Überzeugung, daß „jeder alte Autor sich im Stillen gewisser Handgriffe bediene, womit er seinem Kopfe die Schöpfung von manchen Schönheiten erleichtert oder ersparet“.[3]) Wir wissen, daß er selber eine bis ins Kleinste schriftlich ausgearbeitete „Heuristik“ besaß und benutzte, aus der er in der Vorschule mit gewohntem Freimut mitgeteilt hat, so daß Tieck meinte, diese sei eigentlich nur ein Rezept, um Jean Paulsche Bücher zu schreiben.[4]) — Die Romantiker ließen, im Widerspruch mit der oben erwähnten Theorie, gewollten Witz nicht gelten.[5]) Jean Paul aber versteigt sich in der Verteidigung desselben zu dem Ausruf: „Gibt es denn etwas in der Kunst, wonach man nicht zu jagen habe, sondern was schon gefangen, gerupft, gebraten auf die Lippe fliegt?“[6]) Allerdings fügt er hinzu, die Anstrengung dürfe nicht sichtbar sein. So wies er angehende Dichter gern darauf hin, daß gerade scheinbare Leichtigkeit oft die heimliche Tochter einer langen Mühe sei; nur durch Arbeit werde das poetische Paradies verdient.[7]) Daß Sternes Humor und „Grazie der Leichtigkeit“ nicht Natur gewesen, schließt er aus dessen weniger launigen Briefen.[8]) In Dichtung und Wahrheit sieht er den Beweis, wie mühevoll Goethe sich hinaufgebildet.[9])

Wie vereinigen sich nun diese scheinbar so entgegengesetzten Anschauungen? — Der Witz, sagte Jean Paul einmal, ist die Wundergeburt unseres Schöpfer-Ich, zugleich frei er-

---

[1]) V. XXI. — [2]) Zu den bei Freye, J. P.s Flegeljahre S. 196 angeführten Belegen vgl. noch S.W. 4, 12; 62, 288 (an Oerthel 5. Aug. 83). — [3]) S.W. 64, 52. — [4]) An Solger 29. Juli 16. Vgl. Hebbel 12, 289. U. 123 (92): „Zeige deine Wege an, unter der Rubrik des allgemeinen Rats.“ Vgl. V. § 74. — [5]) Fr. Schlegel 2, 208. 218. (Fragm. 32. 106). Im Sternbald heißt es von Dürer: „Wenn sich ihm nicht ein Scherz von selber bot, so hielt er es für unnütze Mühe, ihn aufzusuchen.“ Vgl. dgg. Schleiermacher, Dilthey 4, 565f. — [6]) V. 407 (§ 53). — [7]) D. 3, 281f. 313. — [8]) V. 266 (§ 34). — [9]) D. 3, 282; V.² 7 (§ 2).

schaffen — denn wir wollten und strebten — und mit Notwendigkeit — denn sonst hätte der Schöpfer das Geschöpf früher gesehen als gemacht.[1]) In diesem überall wiederkehrenden Zirkel von Freiheit und Notwendigkeit, Denken und Wollen liegt für Jean Paul ein unergründliches Geheimnis, das eigentlich letzte Welträtsel.[2]) — Hiervon abgesehen, unterscheidet er aber in den einzelnen Teilen des Dichtprozesses eine bewußte und eine unbewußte Phase. Angeboren ist selbstverständlich dem Dichter der geniale Geist, die neue Welt- und Lebensanschauung, die eigene Gefühlswelt, die ihm den Stoff eingibt; dagegen muß er die äußere Form in augenblicklicher Anspannung schaffen.[3]) Der poetische Charakter wird geboren, nicht gemacht; er muß dem Dichter die Worte eingeben, nicht dieser ihm;[4]) aber zur Darstellung und Farbengebung des innerlich angeschauten Charakters braucht es Studium und Erfahrung. Nur in der Begeisterung gebiert die Dichterseele jene Herzens- oder Wurzelworte, die blitzartig den innersten Grund eines Charakters erhellen; aber Anstrengung kann den Ausdruck zur Kraft verdichten, das Bild zum Gemälde steigern.[5]) In der Begeisterung wird die Sprache des Dichters unwillkürlich rhythmisch und wohlklingend; aber er kann außer der Begeisterungsstunde sein Ohr schulen.[6]) Gaben des Genius sind die rechten sinnlichen Beiwörter; wer ein solches erst sucht, findet es schwerlich;[7]) doch wird z. B. der rechte ironische

---

[1]) V. 342 (§ 43). — [2]) vgl. V. 76 (§ 13); 415 (§ 54); 443f. (§ 57); 1010; S.W. 40, 29. — [3]) V. 84f. (§ 14). — [4]) V. 442 (§ 57). Jean Paul erinnert hier wie schon in den „Briefen" (1799) an das Träumen. Er fragt, warum sich noch niemand darüber verwundert habe, daß im Traum uns Personen anreden und mit Antworten überraschen, denen wir doch selber soufflieren. Doch heißt es schon im Spectator Nr. 487: „I believe every one, sometime or other, dreams that he is reading papers, books or letters; in which case the invention prompts so readily, that the mind is imposed upon and mistakes its own suggestions for the compositions of another." Lichtenberg 1, 36: „Überhaupt ist mir das nichts Ungewöhnliches, daß ich im Traume von einem Dritten belehrt werde; das ist aber weiter nichts als dramatisiertes Besinnen." Er überläßt (4, 231) die Auflösung dieses psychologischen Problems dem Leser: „Findet er sie, so wird er bald auch erkennen, was er zu tun hat, um einen Charakter so fest mit der Feder zu zeichnen, als er ihn im Traume handeln läßt." — [5]) S.W. 44, 138; V. 481 (§ 61). — [6]) V. § 86. — [7]) V. 617 (§ 78); S.W. 44, 155; U. 1094 (1021): „Erst wenn ich aus dem Schreibeifer der Se-

Ausdruck oft erst durch nachträgliches Feilen in wiederholter Anstrengung gewonnen.[1]) Witz, Feuer der Darstellung und manches andere hängt vom Willen und von den von ihm befohlenen Hilfsmitteln ab, z. B. den Getränken. Hingegen Charaktere, am meisten Erfindung des Planes wird durch keine Anstrengung gemacht.[2]) — Es ist klar, daß wir es hier überall mit Selbstbekenntnissen Jean Pauls zu tun haben, die er nicht ohne weiteres hätte verallgemeinern dürfen.

Goethe meint einmal, der negative Wert der Kritik möge wohl der wichtigste sein.[3]) In der Hauptsache ist das auch Jean Pauls Meinung. Das Machtgebiet der Kritik sind jene „negativen Bedingungen der Poesie (Weltkenntnis, Geschmack, Sprachschonung, Gefälligkeit für Ohr und Phantasie)", die der Dichter doch nicht versäumen soll.[4]) Sie ist andererseits da am Platze, wo die ursprüngliche Güte der genialen Natur irregeleitet worden. Alle Fehler seiner ganzen Schriftstellerei, erklärt Jean Paul einmal, seien nur von falschen kritischen Grundsätzen gekommen.[5]) „Wär' es zu machen, daß ein Dichter von gar keiner Theorie Einwirkung erhielte, — so wäre sogar die wahre ihm entbehrlich, da sie sich nicht ihm, seinem Talent, sondern nur seiner falschen entgegenzusetzen hat. . . . ."[6]) — „Eine Genielehre gibt's nicht, wohl aber eine Geschmackslehre (Geselligkeits-, Abschleiflehre), die bloß die Ecken wegschleift, die Negation besorgt, dem

kunde heraus bin, find' ich mein Beiwort selten oder nach-[darüber: aus-] drücklich. Im Schreiben konnt' ich eben nicht anders sprechen."

[1]) N. § 11. In Jean Pauls Praxis hat diese Theorie mehr Schaden als Nutzen gestiftet; Otto, der die Handschriften las, fand, daß die Korrekturen meist Schlimmbesserungen seien. (O.[1] 1, 39). — [2]) W. 2, 37 f. — [3]) An Schiller 6. Jan. 98. — [4]) V. 856. Vgl. V. 441 (§ 57); 721 (§ 86). U. 240 (209): „Kritik ist die Taktik der Poesie, aber die Tapferkeit ist die Seele." Im Entwurf der Vorrede zur zweiten Aufl. der Vorschule heißt es: „Untersuchung, wie eine Poetik dem Künstler diene und helfe. Nicht als Heuristik; . . . im Fluge des Luftschiffs ein kleines Ruder." Vgl. Herder 5, 605. — [5]) O.[1] 1, 290 (9. Okt. 95). — [6]) U. 827 (357). Vgl. U. 811 (341): „Eine Theorie kann sehr leicht angeborene Fälle (Praxis) überwölken und decken, aber nie eine erstatten und erwecken. Sie ist immer gefährlicher (zumal je genialer sie ist) als nützlicher." — Hebbel sah in Jean Pauls Ästhetik, weil sie aus den Schöpfungen des Talents, nicht des Genies abgeleitet sei, nur diätetische Vorschriften statt allgemeiner Gesundheitsregeln (12, 289).

Eindruck dessen, was schon blitzt und greift, allgemeiner Zuleiter ist. — Aber es gäbe ja noch eine Tendenzlehre, die nichts mit dem Geschmack (d. h. der Politesse des Genies) zu tun hätte, oder überhaupt mit den Lesern, sondern mit den Genies selber, welche oft mit allen Kräften und Flügeln nach falschen Gegenden segeln, es sei mit oder ohne Geschmack. Es ist sehr verschieden, einem Genie einen Shakespeare oder einen Racine zum Muster zu stellen — oder einen Engel oder einen altdeutschen Roman. Herder gegen Hamann — Goethe — dann Schiller gegen Goethe. —"[1])

Die Bemerkung, daß die Ästhetik sich mit den Genies, statt mit den Lesern, beschäftigen könne, gibt zu einer Betrachtung Gelegenheit, die, wie schon die vorige, ebenso sehr Jean Pauls Poesie wie seine Ästhetik angeht. — In kongenialer Interpretation von Goethes Künstlertum hatte Moritz den Satz aufgestellt, der eigentlich der ganzen älteren Ästhetik das Todesurteil sprach: das bildende Genie sei im großen Plane der Natur zuerst um seiner selbst und dann erst um unsertwillen da. Wenn Goethes dichterisches Schaffen der Selbstbefreiung, der Wiederherstellung des inneren Gleichgewichts diente, so entsprang Jean Pauls Autorschaft einem unbegrenzten Mitteilungsbedürfnis;[2]) er hätte wahrscheinlich Lichtenberg recht gegeben, daß man nichts Gutes schreiben könne, ohne sich dabei jemanden zu denken, den man anredet.[3]) Friedrich Schlegel unterscheidet einmal zwischen dem analytischen und dem synthetischen Schriftsteller: jener beobachtet den Leser, wie er ist, danach macht er seinen Kalkul und legt seine Maschinen an, um den gehörigen Effekt auf ihn zu machen;[4]) dieser da-

---

[1]) U. 1182 (1144). Vgl. noch U. 956 (410): „Ästhetik = Geschmackslehre — aber Geschmack ist nicht zu lehren wie Wissenschaft. Auch Wissenschaftslehre ist um so mehr unbestimmt, da sie selbst sich ins Anschauen setzt. Lieber Kunstphilosophie. Kunstlehre ist unmöglich oder nur Technik — Größenlehre zeigt Behandlung und Kombination der Größen. — Lieber, wie sonst Weltweisheit — Weisheit über das All, was doch weniger ist als Weltwissenschaft —: Kunstweisheit." — [2]) Wie groß dieses war, zeigen z. B. folgende Stellen: „Einen Fehler, den ich an mir finde oder ändere, nämlich ein Avertissement davon trag' ich sogleich durch die ganze Stadt." — „Es ist mein Tod, wenn einer allein eine Sache wissen soll." — „Ich habe keine Geheimnisse als fremde." — [3]) 2, 349. — [4]) So gibt z. B. Klopstock (10, 230)

gegen konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll, er denkt sich denselben nicht ruhend oder tot, sondern lebendig und entgegenwirkend, er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie mit ihm treten.[1]) Auch Jean Paul rät dem Schriftsteller, sich einen idealen Leser vorzustellen, nämlich „den besten Menschen der Erde", der in allen Werken nur das Heiligste sucht und nichts Unreines duldet;[2]) er denkt also nur an das Ethische; im übrigen wünscht er vielmehr, daß „jeder wüßte, wie der Leser ist".[3]) Für die schon von Moritz angedeutete, von Goethe und Schiller geteilte Auffassung, daß der Prozeß des Genießens sich letzten Endes mit dem des Schaffens decke, daß der Leser „produktiv gemacht werden" müsse, fehlte ihm offenbar der Sinn. Wohl erkennt auch er, daß ein bloßes Empfangen ohne Erzeugen unmöglich sei, daß jeder die poetische Schönheit, die er nur in Teilen bekomme, selber organisch zu einem Ganzen bilden müsse;[4]) aber er zieht nicht die nötigen Folgerungen daraus, sondern lenkt gerade auf die Verschiedenheit in der Lage des Autors und des Lesers überall die Aufmerksamkeit: daß z. B. der Erzähler mehr an das Kommende denkt, der Hörer an der Gegenwart hängt; daß der Autor sich seiner Willkür bewußt ist, der Leser nur Notwendigkeit sieht; daß der Autor oft die Wirkung vor der Ursache hat, die Antithese vor der These, das Vergleichende vor dem Verglichenen, was der Leser nicht merken darf; daß der Autor die Idee des Ganzen hinter sich hat, der Leser sie vor sich;[5]) daß der Leser in Stunden zusammengedrängt empfängt, was der Dichter in Tagen und Wochen einzeln überkommen hat; daß dem Autor die Charaktere von vornherein bekannt, dem Leser anfangs noch unbekannt sind[6]) usw. Man vergleiche noch folgende Bemerkungen: „Der Dichter bringt durch keinen Schluß heraus, was gefallen werde, sondern

---

eine erschreckend bewußte Anleitung, das Herz des Lesers zu rühren, und läßt es ungewiß, ob der Dichter unvermerkt so verfahre, oder ob er sich den Entwurf dazu gemacht habe.

[1]) 2, 199. — [2]) D. 4, 162. — [3]) V. 584 (§ 74). — [4]) V. § 8. — [5]) U. 180 (149). — [6]) Otto tadelt einmal Richters überängstliches Bemühen, den Leser von vornherein mit den Charakteren bekannt zu machen (O.[1] 1, 104 f.).

muß sich seine Arbeit gemacht denken und auf den Eindruck reflektieren.“[1]) — „Ein Autor sieht seine Fehler nicht, weil er z. B. bei der Dunkelheit sich selber die Nebenideen denkt; so bei Anspielungen die rechten.“[2]) — „Oft schrieb ich unrein, zweideutig, weil ich zu rein dachte. Ich mußte mich daher, guter Leser, an deine Stelle setzen, um rein zu schreiben durch Erraten der Auslegungen, um sie zu vermeiden.“[3]) — „Der Verfasser kömmt zum ausgedrückten Gedanken durch lauter weggeschnittene Nebengedanken; der Leser muß diese erst ergänzen aus jenem.“[4]) — „Der Autor bildet sich durch sein Schreiben schneller weiter als der Leser durch sein Lesen.“[5]) — „Ich lese meine Bücher oft bald in jenes, bald in dieses Namen, um den Eindruck zu wissen.“[6]) — „Ein Autor lese sein Buch in Herders etc. Namen und denke sich in die Wirkung auf diesen hinein.“[7]) — „Ein Autor kommt bei einer kurzen Stelle, die er lange korrigiert, in immer größere Rührung, die der Leser bei der nächsten [darüber: schroffen] nicht teilt. Ursache, warum man unverständlich ist.“[8]) — Während Moritz hervorhob, daß der höchste Genuß des Schönen immer dem schaffenden Genie selber bleibe, warnt Jean Paul den Autor, das Vergnügen, das ihm ein Buch als Künstler gibt, mit dem zu vermengen, das es andern als Lesern gebe.[9]) In dieser beständigen Rücksichtnahme auf den Leser ist Jean Paul ein typisches Beispiel jener Klasse von Schriftstellern, von denen Novalis einmal spricht: die, indem sie schreiben, zugleich ihre Leser sind, in deren Werken daher so viele Spuren des Lesers, so viele kritische Rücksichten entstehen.[10]) Wie er sich selber in seinen Werken dem Leser gerne an seinem Schreibtisch präsentiert, so hat er umgekehrt den Leser beständig vor

[1]) U. 262 (231). Vgl. U. 268 (237): „Man muß sich vieles gemacht denken, um es nachher zu machen.“ — [2]) U. 385 (357). — [3]) W. 2, 22. — [4]) V. 357f. (§ 45). S.W. 5, 128: „Wie unvermeidlich aber ist die Täuschung, das in der Hitze der Arbeit für ähnlich zu halten, was erst durch Zwischenideen, die man bei dem Leser unrichtig voraussetzt, ähnlich wird.“ — [5]) U. 524 (366). — [6]) W. 2, 22. Vgl. W. 4, 360 (1793): „Man muß an Individuen denken, wenn man schreibt.“ — [7]) U. 415 (408). Vgl. F. 6, Gedanken, Bd. 4 (1805), S. 45: „Ich lese zuweilen mein Buch im Namen des A., des B., des C., um sie und es mehr zu kennen.“ — [8]) U. 366 (338). — [9]) S.W. 62, 67. Nach Forster (3, 31) soll der Künstler nur nach Selbstgenuß streben. — [10]) 2, 151f.

Augen, wie er „aufpassend in seinem Sessel“ sitzt, um sich nicht vom Autor hinters Licht führen zu lassen.[1]) — Es ist einer jener seltsamen Widersprüche, denen man bei Jean Paul auf Schritt und Tritt begegnet, daß der Autor, dessen Lektüre Vischer nicht mit Unrecht für „eine Pferdearbeit“ erklärte, den Grundsatz vertritt, der Leser könne nicht weich genug gehalten, müsse vom Schriftsteller förmlich auf den Händen getragen werden.[2]) — Übrigens denkt er bei dieser Rücksichtnahme auf den Leser in der Hauptsache doch nur an die Form. Was den Inhalt anlangt, war er der populären Schriftstellerei der Aufklärung wenig hold. Wie Lessing meinte, kein Skribent müsse seine Leser zu unwissend annehmen, er dürfe ruhig denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen,[3]) so verwies Jean Paul seine Leser auf das — Konversationslexikon.[4]) Wie die Romantiker nahm er für das Genie ein gewisses Recht auf Unverständlichkeit in Anspruch. „Klarheit ist das Erste, aber nur grammatische, nicht höhere relative.“[5]) — „Ich sehe nicht ab, warum ein Buch schon beim ersten Lesen gefallen oder ein Gedanke das erstemal deutlich sein soll.“[6]) Deutlichkeit, erklärte Hamann, sei oft Betrug und Mangel, auch vielem Mißbrauch ausgesetzt.[7]) So meint Jean Paul: „Am Ende wär' es besser, alles Große etc. in dunkle Worte zu fassen, damit es nur nicht könnte nachgesprochen, sondern nur von denen erraten [darüber: entdeckt] werden, die es nicht zerstören durch Auffassen, sondern weiter gründen. (Vielleicht daher Hamann.)“[8]) Das Genie könne von der Menge, von der Mitwelt nicht begriffen werden, sondern nur von Genies und der reiferen Nachwelt.[9])

[1]) V. 571 f. (§ 74); S.W. 19, 102. — [2]) V.² 707 (§ 85). Vgl. W. 2, 22: „Ich habe von jeher alle leichten Neuerungen gehaßt, die nur dem Leser Mühe machen.“ — [3]) Dramaturgie St. 29. — [4]) V. 427 f. (§ 55). — [5]) U. 1232 (1194). — [6]) U. 38 (35); U. 312 (280): „Wenn ein humoristisches bizarres Buch nicht gleich verstanden wird, beschuldigt man das Buch. Wenn man indes für Homer, Aristophanes ein eigenes Studium braucht — die sogenannte Reinheit macht keinen Unterschied —, so beschuldigt man den Leser.“ — [7]) 2, 235. — [8]) U. 489 (501). Vgl. V. 870; U. 1194 (1156): „Auch wenn Hamann ohne Bilder schrieb, gegen Mendelssohn wurd' er nicht verstanden.“ — [9]) Vgl. D. 4, 90: „Mir ist es eben gerade erwünscht, daß ich manchen zu schwer erscheine. Das fortfliegende Zeitalter wird mich bald deutlich und darauf zu deutlich finden und machen.“ Vgl. S.W. 39, 50 f.

Noch bleibt die alte Streitfrage über das Verhältnis von Genie und Regel zu erörtern. — Jean Paul steht im allgemeinen auf Lessings Standpunkt, daß das Genie die Probe aller Regeln in sich trage. Der Genius, erklärt er, trägt den schärfsten Kunstrichter in seinem Ideale herum.[1]) Daher laufen z. B. Katachresen dem begeistert anschauenden Dichter weniger leicht unter als dem kalten Schreiber.[2]) — Aber unleugbar finden dennoch Konflikte statt. Auch Kant hatte das, trotz seiner Theorie, daß durch das Genie die Natur der Kunst die Regel gebe, zugeben müssen; er hatte verlangt, daß, wenn im Widerstreit von Genie und Geschmack an einem von beiden etwas aufgeopfert werden müsse, dies auf der Seite des Genies geschehe.[3]) Es entsprach das seiner Morallehre, die der Pflicht die Neigung unterordnete. Diesem Rigorismus hatte Jacobi im Woldemar die Lehre von der gesetzgebenden Kraft des moralischen wie des ästhetischen Genies entgegengesetzt. Wie die Geniezeit vertrat er die Ansicht, daß das Gesetz keinen großen Mann bilden, nur die Freiheit Kolosse und Extremitäten ausbrüten könne. Ein Heldenleben, meinte er, lasse sich ohne Gewalttätigkeit schwer denken. Was würde aus der Menschheit, wenn nicht von Zeit zu Zeit Heldengeister aufträten, um ihr einen neuen Schwung zu geben, ihr aufzuhelfen, sie zu erfrischen! Für solche Ausnahmen, solche Lizenzen der hohen Poesie habe die Grammatik keine bestimmte Regel.[4]) Das war ganz Jean Pauls Anschauung. Es gibt ebensowohl sittliche als ästhetische Geniezüge, erklärt er, die nicht in Regeln und von Regeln zu fassen, also nicht vorauszubestimmen sind. Ja, er gesteht den genialen „Übermenschen" geradezu eine Ausnahmemoral zu: Was große Menschen in der Begeisterung tun, das ist Recht und Regel für sie und für ihre Nebenfürsten, aber nicht für ihre Untertanen; daher kommt ihre scheinbare Unregelmäßigkeit für die Tiefe.[5]) Nur durch kühne, ja exzentrische Genies kann die Menschheit,

---

[1]) V. 803. — [2]) V. 655 (§ 82). Vgl. F. 8, Untersuchungen I, S. 18, Nr. 36: „Wenn das Genie der Regel nicht folgen soll, wer soll oder kann's denn?" — [3]) § 50. — [4]) Woldemar, 2. Aufl. 1, 90. 129; 2, 173. 229. — [5]) S.W. 53, 91 (1809). Jacobi gab brieflich diesen „gefährlichen Andeutun[gen] einer höheren Moral" seinen Beifall. (Zöppritz, Aus Jacobis Nachlaß

die Kunst, die Sprache etc. fortgebildet werden, indes ein Jahrhundert voll lauter Adelunge, Biester, Nicolais die Sprache keinen Zoll vor-, nicht einmal zurückgerückt hätte.[1])

Jenen negativen Begriff des Klassizismus, der nur die Vermeidung von Fehlern forderte (virtus est vitium fugere), hat Jean Paul als Schüler Hamanns und Herders zeitlebens bekämpft. Während z. B. Friedrich Schlegel das Klassische noch von dem Vollendeten unterschied,[2]) kann nach Jean Pauls Ansicht, „da klassisch überall jedes Höchste in seiner Art bedeutet“, nur das Genie klassisch sein: „Sobald etwas anderes klassisch ist als Genialität, so wird die Schwäche zur Trägerin der Stärke gemacht.“[3])

Jean Paul will von einer abschließenden ästhetischen Klassifikation nichts wissen, da jeder neue Genius eine neue Klasse gründe.[4]) Der kühne Genius erschafft am Ende einen kühnen Geschmack;[5]) dieser ist nie früher als sein Gegenstand, sondern reift erst durch ihn für ihn. So kann man namentlich humoristischen Werken erst allmählich und nach wiederholter Lektüre Geschmack abgewinnen.[6]) Mit Herder und Schlegel wünscht Jean Paul für geniale Werke eine positive, weniger urteilende als beschreibende Kritik.[7]) Er hatte selbst den früheren Vorsatz, seine Urteile über die besten Autoren abzufassen, in den einer Charakteristik der deutschen Autoren umgewandelt.[8]) „Die beste Poetik wäre, alle Dichter zu charakterisieren.“[9]) — „Man sollte eine Charakteristik unserer verschiedenen Prosen geben wie sonst der Dichtungsarten.“[10]) Er liefert in der Vorschule in der Beschreibung der verschiedenen deutschen Prosaisten[11]) ein nicht unebenbürtiges Seiten-

---

[1]) V. 675 (§ 83). S.W. 31, 92. — [2]) 1, 301. — [3]) V. 783ff. — [4]) V. XXIIf. 137f. 154f. — [5]) V. 868. — [6]) S.W. 31, 103; 62, 64. — [7]) V. 805ff. Vgl. Herder 22, 221f. — [8]) W. 5, 292. 316. Vgl. U. 467 (479): „Charakteristiken großer Männer seien in bestimmten Feuerstunden entworfen.“ — [9]) U. 1230 (1192). — [10]) U. 1271 (1133). Vgl. 1633 (98): „Man sollte eine kritische zergliedernde Mustersammlung der verschiedenen deutschen Prosaisten geben — die Eigentümlichkeit z. B. eines Herders, Schillers an beiden Polen zeigen, wo sie am trefflichsten und wo sie fehlerhaft wird.“ — [11]) § 76. Vgl. noch U. 465 (477): „Kants Stil.“ 534 (376): „Stil von Sturz.“ 1253 (1116): „Adam Müllers und Schleiermachers Stil.“ 1308 (1169): „ . . des jüngeren Spalding deutschen Stil . . “ A.[1] 72: „Tiecks, Hegels Prosa.“

stück zu Herders Charakteristik „einiger neueren eigentümlichen Schriftsteller“ in der ersten Sammlung der Fragmente.

Vom Kritiker und Ästhetiker fordert Jean Paul in erster Linie einen vielseitigen, toleranten Geschmack, Verständnis und Duldung der individuellen Mannigfaltigkeit, in die sich die reine göttliche Schönheit hinieden verkörpert. Er findet ästhetische Eklektiker ebenso gut, wie philosophische schlecht.[1]) Auch der Klosterbruder war für „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ eingetreten; Tieck hatte dagegen betont, daß dem wahren Enthusiasmus für das Hohe eine gewisse Einseitigkeit, eine Intoleranz gegen alles Niedrigere notwendig sei. Jean Paul hätte das nicht zugegeben; er hat den blinden, einseitigen Heroenkult der Romantiker oft verspottet.[2])

Die romantische Vermischung der Gattungen macht Jean Paul im großen und ganzen nicht mit. Mit Lessingscher Schärfe sondert er die Dichtarten; er beanstandet die breiten epischen Partien in Schillers Dramen,[3]) die langen lyrischen Einlagen in der romantischen Prosa.[4]) Aber wie ja selbst Lessing dem Genie das Recht zugesteht, höherer Absichten wegen die in den Lehrbüchern abgesonderten Gattungen zu vermischen,[5]) so meint Jean Paul: „Der Geschmack weiß die Gattungen und Arten, Stilweisen nicht genug abzusondern, folglich durch Vervielfältigung zu verkleinern, weil er nur des Kleinen Herr wird. — Hingegen das Genie, das aus Einheiten Einheit macht und die Welt gern in die Göttin zusammenschmilzt, löset gerade die Gattungen durch Feuer auf

[1]) V.[2] V. Vgl. U. 513 (343): „Die Universalität des Geschmacks haben nur einige; die anderen hassen doch ein französisches, griechisches Gedicht etc. So übersetzen ja auch die Franzosen und die Engländer alles, nur gefällt's ihnen nicht. Jene beweiset sich mehr in den Produkten.“ — U. 819 (349): „Jeder Geschmack ist der Einseitigkeit fähig, der griechische wie der Shakespearische.“ — [2]) Vgl. U. 90 (60): „Geschmacksschwärmerei. Sie entsteht wie jede andere Liebe durch Hinschauen auf einen Punkt. Die Theorie verdoppelt dann die Hartnäckigkeit.“ 272 (241): „Gegen falschen, überschätzenden Geschmack schützt kein Genie.“ 74 (44): „Man verehrt jeden Autor zu sehr, den man zu lange studiert, man wird er selbst.“
(§ 65); S.W. 44, 75. — [4]) S.W. 44, 124. Im Drama hält er
von Lyrik für organisch, vgl. V. § 65. — [5]) Hamburg.

und ineinander."[1]) Wie die Romantiker träumt er von einer allumfassenden Gesamtdichtung: „Man könnte sich — wie von einem höheren Wesen, und wie ja in unseren Gedichten dergleichen als kleinere Einstreuungen erscheinen — ein Gedicht denken, wovon unter einer höheren Einheit Tragödie, Komödie, Idylle etc. nur Teile ausmachten."[2]) Es müsse eine poetische Enzyklopädie, eine poetische Freiheit aller poetischen Freiheiten geben, erklärt er, so wie Dante, für dessen Geist die epischen, lyrischen und dramatischen Formen zu eng waren, sich seine eigene, ihm allein brauchbare Form schuf.[3]) — Vor allem findet natürlich die romantische Vermischung von Tragik und Komik, der Goethe auf dem Höhepunkt seiner klassischen Periode wenig gewogen war,[4]) in Jean Paul einen unbedingten Verteidiger. Er erinnert daran, wie schon Aristophanes die Erhabenheit der Chöre hart und schroff in die Komödie einmische,[5]) wie Goethe selbst, der es tadelte, daß Jean Paul auf die Erhebung unmittelbar den Spaß folgen lasse,[6]) die ernste Anrede der Proserpina „Halte! halt einmal, Unselige!" der Mandandane im komischen „Triumph der Empfindsamkeit" in dem Mund lege: „Diese Einmischung und Vernichtung wahren Ernstes ist doch ein größerer Sprung als meine Digressionen."[7]) — Auch der Vermischung der Künste zeigt er sich geneigt. Wie die Romantiker hielt er die Begleitung der Musik nicht nur der Dichtkunst, sondern auch der Malerei für vorteilhaft. „Alle Schönheiten dienen ohne Eifersucht einander; denn alle gemeinschaftlich erobern den Menschen."[8]) Er wünscht besondere ästhetische Gesetzbücher für die „vermischte Regierungsform zweier Künste".[9])

Nach allem Bisherigen könnte es scheinen, als sei Jean

---

[1]) U. 1124 (1050). — [2]) U. 1051 (399). Vgl. V. 491 (§ 63): „Ins Epos könnte ein Drama, zur Poesie der Poesie als Teil eingehen." — [3]) V. 535 (§ 69). — [4]) Vgl. namentlich die Aufsätze „Weimarisches Hoftheater" (15. Febr. 1802) und „Shakespeare als Theaterdichter" (1826). — [5]) V.[2] 143 (§ 22). — [6]) O. 50 (17. Jan. 98). — [7]) U. 1396 (1254). — [8]) S.W. 44, 47f. 63, 97; an Tieck 19. März 1800 (Holtei 3, 139). Vgl. Herzensergießungen S. 83; Phantasien S. 119; Tiecks Schr. 28, 233 u. ö. — [9]) S.W. 20, 58 (1797). Dagegen hat er Bedenken gegen die romantische Vermischung verschiedener Sinnesgebiete, insbesondere des optischen und akustischen, vgl. V. 652f. (§ 82).

Pauls Ästhetik, wie die französischen Übersetzer der Vorschule behaupten, un véritable Code d'affranchissement, consacré à l'apologie des chefs-d'œuvre plus ou moins irréguliers de la poésie moderne. Aber dieser offenbar vorhandenen Tendenz wirkt eine andere, mindestens ebenso starke entgegen und bringt auch hier die Wage ins Gleichgewicht. So entschieden Jean Paul allenthalben für Freiheit eintritt, so verhaßt ist ihm jede Willkür. Der romantisch-genialischen „Gesetzesfeindschaft" tritt er, wie in der Moral, auch in der Ästhetik überall entgegen. Aber gerade in diesem Punkte wurde er gründlich verkannt. Immer wieder mußte er sich von seinen Rezensenten sagen lassen, er verfüge über die reichsten Kräfte, die er nur leider nicht zügeln wolle oder könne.[1]) Glücklicherweise war seine Selbsterkenntnis zu groß, um sich einen so schmeichelhaften Tadel gefallen zu lassen; er nennt es eine „kritische Jämmerlichkeit", als ihn ein Rezensent für ein Genie erklärte, das bei dem Gehorsam gegen die Regeln des Aristoteles an seiner Originalität verlieren müsse.[2]) Er wußte nur zu gut, daß seine Fehler nie vom Überfluß der Kraft herrührten, eher vom Gegenteil. Regel ist Einheit, Einheit Gottheit, war sein höchster Erziehungsgrundsatz.[3]) In einem Grade, wie selten ein Mensch, wußte er sich aus allem über alles Regeln zu machen und „nach einem recht hell eingesehenen Grundsatze auch sehr lange zu handeln".[4]) So war er stets bemüht, zu zeigen, daß seine Romane trotz aller Digressionen planvoll und regelrecht angelegt seien,[5]) daß sogar der Humor nichts Regelloses und Willkürliches vornehme.[6]) Es war, wie schon Spazier erkannt hat, eine Hauptabsicht der Vorschule, der Welt den Irrtum zu benehmen, als ob Jean Paul sich an kein Gesetz gebunden, seine Werke als Produkte reiner Willkür und Extravaganz angesehen wissen wollte; und die allgemeine Verwunderung über das Werk bewies, daß er richtig gerechnet hatte.

---

[1]) Seltner wurde ihm auch die Kraft abgestritten, vgl. U. 888 (443): „Ich wie Langeais zugleich des Unvermögens und der Unenthaltsamkeit beschuldigt." — [2]) O. 104 (1. März 99). — [3]) Levana § 125. — [4]) O. 228 (16. Juni 1811). — [5]) Vorrede zum Jubelsenior (1797); S.W. 7, XVIII; V. 516f. (§ 67). — [6]) S.W. 4, 18 (1796).

Gegen die „gesetzlose Willkür des Zeitgeistes" erhebt er gleich eingangs seine Stimme (§ 2). Wohl kennt er die Schönheit einer gelegentlichen Durchbrechung der Regel, aber diese setzt ja eben die Regel voraus.[1]) Er findet angeborner Kühnheit einigen Tadel gesund, damit sie sich nicht verdopple und über die Stränge schlage.[2]) Er bekämpft den Mißbrauch poetischer Lizenzen, die einreißende stilistische Nachlässigkeit.[3]) Der poetischen Willkür sollen möglichst enge Grenzen gezogen werden, da sie allemal dem Leser Unlust bereitet: „Der Mensch sehnt sich in der kleinsten Sache doch nach ein wenig Grund."[4]) Fast unwillig räumt er ein, daß sich die Willkür nicht ganz aufheben lasse, daß dem Dichter z. B. immer die fast göttliche Allmacht bleibe, seine Personen reich oder arm werden, leben oder sterben zu lassen; wenigstens soll aber die Lösung der Verwicklung mit Notwendigkeit aus den Prämissen folgen: ein deus ex machina ist „widrige Willkür", die unwillkürlichste Lösung allemal die schönste.[5]) Ohne Notwendigkeit ist die Poesie ein Fieber, ja ein Fiebertraum. Da nun nur im geistigen Reich Notwendigkeit regiert, so sind geistige Verwicklungen besser als zufällige,[6]) die Charaktere der Fabel übergeordnet. Die Charaktere ihrerseits dürfen weder zu schwach, noch zu verschlossen sein, weil beides der Willkür zu großen Spielraum läßt.[7]) Zu willkürlich ist das Motivieren durch Gespräche[8]) oder Reisen.[9]) Der Erzähler soll den strengsten Gehorsam gegen das Gesetz wahren, nur Gegenwart

---

[1]) V. 36 (§ 5). — [2]) V.[2] 813 f. Vgl. A.[2] II, 65: „Aus gewagter Unregelmäßigkeit wird bei Lobe freiwillige größere — Jetzt könnt' es schlimm mit mir werden, wenn ich nicht selbst meine Schwächen einsähe." — [3]) V.[2] 913 ff. Vgl. S.W. 46, 171 (1823). — [4]) V. 585 (§ 74). O.[1] 2, 49. — [5]) V. 566 f. (§ 74). Das hier und V. 115 (§ 18) erwähnte Trauerspiel „Caduti" ist von Sellow (Leipzig 1801). — [6]) V. 572 (§ 74). Auch Engel findet Verwicklungen der Leidenschaften die besten, weil sie zur Ahnung des wahrscheinlichen Erfolges mehr Data geben (11, 358). — [7]) V. 447 f. (§ 58). V.[2] 531 f. (§ 68). — [8]) V. 530 (§ 68). Vgl. Otto an J. P. 25. Aug. 93 (O.[1] 1, 142): „Der Zusammenhang durch eine Konversation scheint mir etwas zu Unterbrochenes, zu Zufälliges . . ." — [9]) S.W. 44, 122. Vgl. U. 1645 (110): „Fouqué. Es ist Fehler und Leichtigkeit, den Helden immer auf Reisen zu schicken — in ihnen etwas vom vorigen Nexus zu schaffen — und wieder abzubrechen — und so nichts aus einem Keime durch Leidenschaft zu entwickeln. Fielding hier anders."

zu berichten, statt nach Willkür aus dem Schatze seiner Allwissenheit bald Vergangenes, bald Künftiges mitzuteilen.[1]) — Das Wortspiel darf nie durch „häßliche Willkür" erkauft werden.[2]) Allegorien und Klopstocksche Vergleichungen mit Seelenzuständen findet Jean Paul im allgemeinen zu willkürlich, da jene sich ihr Gleichendes, diese ihr Verglichenes nach Erfordernis zurechtschneiden können.[3]) — Wie gegen das Willkürliche geht er gegen das Leichte an. Es war eine seiner ersten Lebensregeln, nie das Geringste ohne Anstrengung zu machen, weil aus willkürlicher Schlaffheit unwillkürliche werde.[4]) Auch vom Künstler fordert er die Vermeidung von allem, was ohne Begeisterung leicht wird. „Je geistiger die Verwicklung, desto schwerer die Entwicklung, desto besser die gelungene,"[5]) dieser Schluß kehrt häufig wieder. Das Wortspiel findet Jean Paul meist „zu leicht, als daß man es machen sollte".[6]) Unerklärliche Wunder zu erfinden, ist gewiß recht leicht „und daher an und für sich unrecht".[7]) Den Menschen in der höchsten Leidenschaft verstummen zu lassen, entspricht zwar der Natur, nur wäre auf diese Weise nichts lustiger zu malen als gerade das Schwerste.[8]) Jean Paul zieht das Gleichnis der leichteren Allegorie vor;[9]) er hat die humoristische Paraphrase, „welche Sternen am leichtesten nachgeäfft wird," sehr selten angewandt.[10]) Wenn er die Schwierigkeit der Darstellung vollkommener Charaktere und der freien Erfindung der Geschichtsfabel hervorhebt,[11]) so steckt dabei immer der Gedanke im Hintergrunde, daß hier auch das größere Verdienst liege.

---

[1]) V. 583 (§ 74). U. 23 (21): „Man muß den Roman in der Person des Helden erzählen und also von der Zukunft nicht mehr wissen als er: man kann wohl im Urteil, aber nicht in der historischen Kenntnis von ihm abgehen." Das Zurückschleudern des Lesers „aus der freundlichen zusammengewohnten Gegenwart des Helden in die erste beste Vergangenheit eines alten oder neuen Ankömmlings" tadelt J. P. später an Scott (S.W. 58, 205). — [2]) V. 399 (§ 52). — [3]) V. 386 (§ 51). 379 (§ 50). — [4]) An Jacobi, 4. Okt. 1799; O.[1] 1, 57; W. 5, 294. — [5]) V. 572 (§ 74); V.[1] 445: „also desto besser." — [6]) V. 392 (§ 52). Vgl. D. 4, 14: „Es ist oft schwerer, keine Wortspiele zu machen als welche." — [7]) V. 36 (§ 5). — [8]) V. 25 f. (§ 3). — [9]) V. 390 (§ 51). — [10]) V. 279 (§ 35). Das von Schneider (J. P.s Altersdichtung S. 80) angeführ Beispiel aus dem Fibel ist keine eigentliche Paraphrase. — [11]) V. 451 (§ 5 § 64. S.W. 44, 166.

Ein Einwand gegen sinnliche Ausmalungen ist ihm auch ihre Leichtigkeit.[1]) — Den Grundsatz der difficulté vaincue erkennt er aber damit nur negativ an: es verdrießt, wenn man fühlt, der Dichter habe es sich leicht gemacht, aber ebenso sehr, wenn künstlich Schwierigkeiten in die Dichtung hineingetragen sind.[2]) Alle derartigen Künsteleien und Spielereien sind Jean Paul verhaßt; und beinahe möchte er den Reim darunter zählen.[3])

Versuchen wir zum Schluß die Eigenart des Ästhetikers Jean Paul durch Vergleichung mit anderen Dichterästhetikern näher zu bestimmen, so ergeben sich überall neben Ähnlichkeiten starke Unterschiede.

Mehr, als er vielleicht selber wahrhaben wollte, erscheint Jean Paul, wie als Mensch und Dichter, so auch als Ästhetiker mit Klopstock verwandt. Bei beiden hängt die Theorie aufs engste mit der Praxis zusammen; beide lehnen es ab, sich auf Gebiete zu begeben, die sie nicht durch eigene Übung erforscht haben. Von ihren Theorien gilt, was Jean Paul von den Romanhelden behauptet: sie tragen die geheimen Gebrechen ihrer Autoren zur Schau. Beide wollen kein System aufbauen, sondern sich und anderen nützen und lassen sich gern in die Untersuchung kleiner und kleinster „Nebenzüge", insbesondere sprachlicher, ein;[4]) viele Partien der Vorschule verdienen das Lob, das Lessing den Klopstockschen Abhandlungen über Silbenmaß spendete: sie sind Muster, wie man von Kleinigkeiten ohne Pedanterie schreiben soll. Im Vortrag ist beiden die Kürze gemeinsam, das Fragmentarische und Sprunghafte des Gedankengangs, das Lessing aus genial eindringender Kenntnis des Gegenstandes ableitete; so erklärte Jean Paul die Kürze der Vorschule daraus, das er jede Sache tausendmal gedacht habe.[5]) Doch wählte Klopstock geflissentlich einen möglichst

---

[1]) V. 964. Vgl. G. Keller an E. Kuh, 10. Sept. 71: „Es ist die roheste und trivialste Kunst von der Welt, in einem Poem den weiblichen Figuren das Hemd über'n Kopf wegzuziehen." — [2]) N. § 2. — [3]) V. 4 (§ 2). — [4]) Die gemeinsame Aufmerksamkeit auf die Sprache führt beide auf ähnliche Beobachtungen, z. B. über Worttautologien, vgl. V. 735, Klopstock 9, 49. 309. 316. — [5]) D. 4, 150; vgl. 4, 95.

trockenen Ton, während Jean Paul in einem blühenden, bilderreichen Stil schwelgte. Ferner zeigt Klopstock sich in seinen ästhetischen und namentlich seinen sprachlichen Untersuchungen oft einseitig und engherzig, indes Jean Paul überall möglichste Toleranz walten läßt. Der Hauptunterschied liegt jedoch darin, daß Klopstock die starke philosophische Anlage und Bildung Jean Pauls abging.

In der Verteidigung gegen den Vorwurf, seine Ästhetik sei nur eine Rechtfertigung seiner Praxis, beruft sich Jean Paul auf Lessing, dessen Fabeln und Fabellehre wechselseitig einander zeugten. Doch besteht hier zwischen ihm und Lessing ein wesentlicher Unterschied: bei Lessing dient die Praxis oft zur Rechtfertigung und Illustrierung der Theorie (Emilia!), bei Jean Paul ist es im allgemeinen umgekehrt. Im übrigen aber zeigt ihre Methode viel Ähnlichkeit. „Ich habe wenige Wahrheiten vielleicht aus Lessing gelernt," gesteht Jean Paul einmal, „aber viele Wege, zu ihr zu gelangen."[1]) Wie Lessing sucht er im allgemeinen „aus der Natur der Sache" seine Regeln abzuleiten; wie Lessing dringt er auf strenge, oft zu strenge Auseinanderhaltung benachbarter Gebiete (z. B. der komischen Tonarten); wie Lessing bewundert er Aristoteles. Doch haftet dem Jean Paulschen Denken immer etwas Aphoristisches an, wovon Lessing frei war.

Was ihm mit Lessing gemein ist, eben das unterscheidet ihn von Herder. Mit gewohnter Objektivität urteilte er selbst, er habe vielleicht einige dialektische Vorzüge der Deutlichkeit vor Herder voraus, könne ihn aber im Hauptpunkte nicht erreichen, obwohl verstehen.[2]) Seine ästhetischen Untersuchungen besitzen nicht den Vorzug, den er den Herderschen nachrühmte: mit der Tiefe zugleich in die Weite zu gehen.[3]) Ihm fehlte vor allen Dingen Herders historischer Sinn und Verständnis für Volkspoesie. In weiser Selbsterkenntnis lehnte er Creutzers Aufforderung zu einer Rezension von Herders Werken ab: das historische Auge sei]
Polyphem-Auge, er aber habe nur Schmetterlingsa

[1]) D. 4, 93 (ungenau). — [2]) W. 2, 54 (1804). — [3]
(Aus Herders Nachlaß 1, 289). — [4]) D. 3, 190 (18

Pauls grenzenlose Verehrung für Herder ist vielleicht gerade deshalb so rührend und schön, weil dieser eine so durchaus anders geartete Natur war.

Auch bei Schiller war der Zusammenhang von Theorie und Praxis ein anderer, vor allem ein viel loserer, freierer. Sein ästhetisches Theoretisieren fiel in eine Pause seines poetischen, wenigstens seines dramatischen Schaffens; mit der Ausübung, fand er, vertrage sich diese Geistesoperation nicht.[1]) Jean Paul dagegen hat oft gestanden, daß er die Krücke der Kritik nicht entbehren könne. Schiller fühlte sich durch den Übergang von der Spekulation zur Produktion erfrischt und verjüngt,[2]) während Jean Paul klagte, daß er sich durch die Leichtigkeit des Philosophierens von der Anspannung des dichterischen Darstellens entwöhnt habe.[3])

---

2. Kapitel.

Jean Pauls Urteile über einzelne Ästhetiker.

Eine gedrängte Übersicht über Jean Pauls Beurteilung einzelner Ästhetiker soll uns gleichzeitig dazu dienen, den Umfang seiner Belesenheit in der ästhetischen Literatur kennen zu lernen.

Vorausschicken müssen wir die Bemerkung, daß bei Richters Vorliebe für abgeleitete Quellen (Sammelwerke, Bibliotheken, Zeitschriften etc.) ein Zitat aus einem Schriftsteller in seinen Werken, ja ein Urteil über einen solchen noch keinen sicheren Beweis bedeutet, daß er das Originalwerk kannte;[4]) diesen erbringen am zuverlässigsten seine Exzerptenhefte.[5])

---

[1]) An Körner, 10. Dez. 1804. — [2]) An Goethe, 21. Juli 97. — [3]) An Ernst Wagner, 5. Jan. 1805 (siehe dessen sämtliche Schriften 12, 124). — [4]) So sind namentlich die in den 7 mit O. 1., O. 2. etc. bezeichneten Heften (F. 5, 1780—97) enthaltenen Gedanken und Aussprüche bedeutender Schriftsteller (Proben daraus s. W. 5, 305 ff.) nur selten aus den Originalwerken geschöpft. — [5]) Inhaltlich wertvoll sind nur die älteren Exzerpte (14 Hefte in F. 1, 2 in F. 4b) von 1778—81. Die späteren dienen nur noch der eigenen Schriftstellerei, ziehen überall nur die Kuriositäten aus als Materialien für Bilder, Komik usw. Als

Wir wählen die historisch-geographische Reihenfolge, werden aber, nach den in der Einleitung dargelegten Grundsätzen, stets zu berücksichtigen haben, in welcher Periode seiner Entwicklung Jean Paul den betreffenden Ästhetiker kennen lernte bzw. beurteilte.

Jean Paul schätzte die Philosophie der Griechen noch höher ein als ihre Kunst: „Plato nnd Aristoteles stehen mir über Homer."[1]) Diese beiden nennt er im Siebenkäs in der Reihe der größten Geister, Plato allerdings erst in der zweiten Auflage (1817).[2]) Der letztere war ihm zunächst als Verfasser der Republik, d. h. als Moralist bekannt geworden;[3]) erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts lernte er ihn auch als Kunstphilosophen kennen und verehren. Vor allem der Phädros, in dem auch Herder den Kern der Platonischen Ästhetik fand,[4]) ergriff ihn durch seine hohe Anschauung des Schönen, seine Erhabenheit über „alle unsere Rhetoriken".[5]) Nicht gegen den Philosophen, sondern gegen die kritiklosen Bewunderer der Alten richtet sich die Bemerkung: „Wie würden wir einen jetzt tadeln, der so wie Plato in der Republik die Stelle des Homer über Schmerz und unmäßiges Gelächter tadelte! so die Wollust Jupiters, Kleinmütigkeit, Bestechlichkeit etc. C. 3."[6]) — Daß Jean Paul in seiner rationalistischen Jugendperiode dem Aristoteles die größte Verehrung zollte, das Studium seiner Poetik allen Autoren zur Pflicht machte,[7])

Beispiel mögen folgende Exzerpte aus Voß' Odyssee dienen (F. 2b, Band 30, Nr. 139 ff.): „Als die Gefährten des Odysseus die Sonnenrinder auf der Insel schlachteten, krochen die Häute, und das rohe und gebratene Fleisch brüllte. Odyss. XII. Vers 395. [Vgl. S.W. 59, 52.] — Die Scylla hat 6 Rachen und 12 Klauen und nimmt stets 6 Menschen. XII. 246. — Minerva machte durch ihren Stab den Odysseus zu einem Bettler und Greis. — Um Penelope 108 Freier. XVI. 246 f. — Der Hund Argos erkannt' ihn allein. XVII. 302."

[1]) U. 1176 (1133). Vgl. 1005 (459): „Die griechische Philosophie ist viel erschöpfender die Nachzeit als die griechische Poesie." — [2]) S.W. 11, 144. — [3]) S.W. 2, 59 f.; 62, 306 (1785); 63, 254; 65, 106. — [4]) 22, 93. — [5]) V. 81 f. (§ 14). 71 (§ 12). 880. Vgl. das Zitat aus dem Gastmahl V. 249 f. (§ 33). — [6]) U. 233 (202). Kurz vorher Wolfs Übersetzung der Republik (Altona 1799) erwähnt; Exzerpte daraus F. 2c, Bd. 33 (1801). — [7]) S.W. 5, 29; 6, 10. Exzerpte aus der Übers. von Curtius (1753) F. 2c, Bd. 31 (1799); vgl. S.W. 48, 166 = Curtius S. 138. Hierher auch das Zitat aus Scaligers Poetik, S.W. 33, 82 = Curtius S. 113.

kann nicht auffallen; wohl aber, daß noch der Verfasser der unsichtbaren Loge die Aristotelischen Gesetze, insbesondere das (vermeintliche) der drei Einheiten für bindend erklärte.[1]) Die Annäherung an die Romantiker scheint ihn dann vorübergehend dem Griechen entfremdet zu haben; erst in der von romantischen Einflüssen freieren zweiten Auflage der Vorschule preist er ihn wieder als einen nie vorbeizugehenden Argus von Blick und Geryon von Gelehrsamkeit, als seltnes Beispiel eines undichterischen und doch großen Ästhetikers.[2]) Analog steht es mit Jean Pauls Verhältnis zu Longin, den er wohl schon auf der Schule las.[3]) In seiner sentimentalen Periode nennt er den „Erfinder der empfindsamen Ästhetik", wie Longin von A. W. Schlegel gescholten wurde,[4]) „über das Erhabene den Maler und den Gegenstand zugleich".[5]) Und wieder in der zweiten Auflage der Vorschule lobt er seine Höhe und Schärfe und bedauert, daß seine Schrift nur unvollständig auf uns gekommen sei.[6])

Von den römischen Theoretikern kannte Jean Paul wohl Cicero am genauesten.[7]) Horaz' Ars poetica nennt er 1781 ein Meisterstück.[8])

Sehr früh und gründlich wurde er mit den englischen Ästhetikern bekannt, mit Hutcheson und Home schon auf dem Gymnasium.[9]) In den Teufelspapieren erklärt er Homes

---

[1]) Vorrede Nr. 8. — [2]) V.² XIII. 181 (§ 26). Vgl. V. 2 f. (§ 1). 512 (§ 66). 534 (§ 69). 542 (§ 71). Zitat aus der Rhetorik (III c. 11) s. V. 391 (§ 52). — [3]) Vgl. S.W. 63, 15; V. 711 (§ 85): „Schrumpfen dem ans Große gewöhnten Leser solche Farbenpunkte zu sehr ein: so denkt der Mann nicht an seine Schuljahre, wo er im Quintilian, Longin, Dionys von Halikarnaß und Klopstock noch kleinere Pünktchen behandelt fand." — [4]) Berliner Vorles. 1, 47. — [5]) S.W. 40, 47 (1797). Vgl. Popes Essay on Criticism, Vers 681: „And is himself that great Sublime he draws." — [6]) V.² 792; vgl. 720 f. 732. 786 f. 932. Exzerpte F. 2c, Bd. 42 (1811). — [7]) Zitate aus dem Orator s. V.² 722 [num. 63]. 915 f. Ciceros [de oratore II, num. 58] und Quintilians [VI, num. 3] Bemerkungen über das Lächerliche erwähnt V.² 179 (§ 26). — [8]) S.W. 63, 210. Vgl. V.² 597 (§ 75); S.W. 23, 106. — [9]) Schneider, Jean Pauls Jugend S. 141 f.; S.W. 63, 15. Exzerpte s. F. 1a, Bd. 1 u. 2 (1778). Mit Popes „Kritik der Vernunft", die J. P. 1781 für meisterhaft erklärt (S.W. 63, 210), scheint der Essay on Criticism gemeint zu sein; vgl. V.² 597 (§ 75). Popes Abhandlung vom Bathos erwähnt S.W. 16, 89; Shaftesburys Satz, daß das Lächerliche der Probierstein des Wahren sei, S.W. 16, 147;

Grundsätze der Kritik für zwei Gesetztafeln des guten Geschmacks,[1]) im Hesperus Homes und **Beatties** Beobachtungen über die Quellen des Komischen für vortrefflich.[2]) „Vorzüglich, um die vortreffliche Wochenschrift, den **Zuschauer**, zu lesen,“ lernte er auf der Universität Englisch[3]) und erkannte im Alter dankbar an, wie sehr er durch die englischen Wochenschriften gebildet worden sei.[4]) Im Gegensatz zu den Romantikern, die den englischen Ästhetikern jeden Sinn für Poesie absprachen,[5]) wies er auch später noch auf die Vorzüge ihrer empirischen Richtung hin. Er bittet 1799 Böttiger um Homes Grundsätze der Kritik (in der Meinhardschen Übersetzung), in denen eine höhere kritische Schule gehalten werde als in der hohen zu Jena.[6])

Über die französischen Ästhetiker, mit denen er ebenfalls gut bekannt war,[7]) urteilte er im allgemeinen weniger günstig. Geradezu verhaßt war ihm als Dichter wie als Kritiker **Boileau**, der Hauptvertreter des akademischen, pseudoklassizistischen Geschmacks, der „erbärmliche Baumschänder jedes echten poetischen Lorbeers in Frankreich“.[8]) Auch **Fontenelle** ist ihm zu „kalt“.[9]) Dagegen lobt er **Diderot**, **Voltaire**, **Rousseau** wegen ihres Hinausstrebens aus der französischen Geschmacksenge,[10]) und auch an dem

---

Burkes Theorie, daß alles Schöne klein sei, S.W. 62, 30; **Hobbes'** Ableitung des Vergnügens am Lächerlichen aus dem Stolze V.² 226 f. (§ 30).

[1]) S.W. 16, 88. — [2]) S.W. 7, 191; vgl. V. XVIII. — [3]) S.W. 63, 209 (1781). — [4]) Schneider, Jean Pauls Altersdichtung S. 142 f. Johnsons Idler und Rambler erwähnt S.W. 44, 158. — [5]) Fr. Schlegel 2, 273 (Fragm. 389); W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 53. — [6]) D. 3, 39. Exzerpte daraus F. 2c, Bd. 31 (1799); vgl. V. 265 f. (§ 34). 945. Exzerpte aus **Blairs** Vorlesungen F. 2c, Bd. 40 (1808). — [7]) Exzerpte aus **Dubos'** Réflexions critiques F. 2a, Bd. 8 (1785). Das Zitat aus Bossu V. 757 und S.W. 39, 47 entnahm J. P. aus Home (3, 288). — [8]) S.W. 31, 98 f. (1800). Vgl. U. 1636 (101): „Boileau spricht von der Erhebung zu Horaz und — Voiture.“ — [9]) V. 387 (§ 51). 647 f. (§ 82) = Réflexions sur la poétique ch. LXXII. Vgl. V. XVIII. — [10]) V. 768. Vgl. aber U. 1213 (1175): „Wie sollten die Franzosen die Deutschen [durchstrichen: goutieren] nicht verhöhnen, da sie nicht einmal di
ehrten Griechen achten? z. B. Voltaire in seinem Essay sur l
sagt: Le grand Corneille, génie pour le moins égal à Hor
dem Phönix.“ Über Diderot vgl. noch V. 58 (§ 10):
S. 142. Exzerpte aus der Abhandlung über die
T. V) s. F. 5, Bd. 07 (1797) S. 11 f. Vgl. D. 4

vielgeschmähten Batteux rühmt er in der zweiten Auflage der Vorschule den besseren kritischen Geist, womit er Virgil dem Homer, Seneca dem Sophokles, Terenz dem Plautus, Racine dem Corneille nachsetze.[1])

Von außerdeutschen Ästhetikern ist noch Hemsterhuys zu nennen, den Jean Paul, wohl durch Jacobi angeregt, schon in den neunziger Jahren las und wie die Romantiker höchlich bewunderte.[2]) Er findet, daß seine Werke wie die Lessingschen dem Leser philosophischen Geist einhauchen,[3]) widerspricht jedoch seiner Definition der Schönheit.[4])

Mit der älteren, vorlessingschen deutschen Ästhetik ist Jean Paul kaum in direkte Berührung getreten: er kannte vielleicht Breitingers Kritische Dichtkunst, um die er am 13. Juli 1785 den Pfarrer Vogel bittet,[5]) sicher des „rohen" Schönaich Aesthetica in nuce[6]) und Curtius' Kommentar zur Poetik des Aristoteles. Auch mit Lessings ästhetischen Schriften scheint er erst verhältnismäßig spät bekannt geworden zu sein; man erinnere sich dabei der Notiz des Vitabuchs: „Alles Große, alle Aufklärung setzt' ich in die siebziger Jahre, 1769 war schon tiefer; und noch hängt mir dies bei Lessings Werken an."[7]) In den Teufelspapieren beklagt er, daß die Literaturbriefe in Vergessenheit geraten;[8]) die Vorschule nennt diese als Beispiel, wie auch die beste Literaturzeitung zuletzt zur Prosa herabsinke.[9]) In der Vorschule zeigt er sich mit Lessings Hauptwerken natürlich vertraut.[10]) Sein Urteil, Lessings allseitiger Scharfsinn habe mehr zersetzt als sein Tiefsinn festgestellt,[11]) galt gewiß in erster Linie dem Ästhetiker.

---

[1]) V.² 929. „Ich habe Batteux, den ich vor 20 Jahren gelesen, jetzt wieder gelesen, und ich wünsche bloß, daß die neueren Franzosen seine Kraft-Ansicht erhalten und behalten." (Auf einem losen Blatt.) Exzerpte aus der Ramlerschen Übersetzung F. 2c, Bd. 42 (1811); vgl. V.² 708 (§ 85). — [2]) S.W. 35, 123 (1799). — [3]) V.² 87 (§ 14). — [4]) V.² 31 f. (§ 4). Vgl. S.W. 40, 120 (1797) = Hemsterhuys' Lettre sur la Sculpture. V.² 678 (§ 83) bezieht sich auf die Vermischten Schriften des Herrn H. (1782, nicht 1770, wie J. P. schreibt), 1, 25. Exzerpte aus H.' über den Menschen F. 2c, Band 39 (1806). — [5]) S.W. 63, 254. — [6]) V. 866. — [7]) W. 3, 9. Die ältesten Exzerpte J. P.s sind betitelt: „Auszüge aus den neuesten Schriften." — [8]) S.W. 16, 97. — [9]) V.² 817. — [10]) Ein Zitat aus der Hamburgischen Dramaturgie (18 St.) V. 326 (§ 40); vgl. auch S.W. 44, 71. Zu Laokoon vgl. V. § 79. — [11]) V. 59 (§ 10).

Für Winckelmann hegte Jean Paul zeitlebens warme Verehrung; auch ihn aber lernte er erst spät kennen.[1]) Während der Arbeit am ersten Bande der Vorschule las er die Geschichte der Kunst, wie ja das Programm über die Griechen verrät;[2]) er nennt ihn edel und großsinnig und erwähnt die Bilderfülle am Ein- und Ausgange seines „Kunstwerkes über die Kunstwerke".[3])

Zu Jean Pauls frühesten ästhetischen Bekanntschaften gehören Mendelssohn, Sulzer, Engel und Riedel.[4]) Später verging ihm der Geschmack an diesen „eleganten" Autoren. In der Vorschule tadelt er den verblichenen Stil der Briefe über die Empfindungen,[5]) nennt Sulzer und Eberhard als Beispiele undichterischer Ästhetiker,[6]) Riedels Theorie unbedeutend und namentlich den Artikel über das Lächerliche darin ganz nichtssagend.[7]) Engels Abhandlung über den moralischen Nutzen der Dichtkunst (im Philosophen für die Welt), aus der er sich auf dem Gymnasium einen längeren Auszug gemacht hatte, erklärt er später für „elend",[8]) die Poetik dagegen, die er 1806 im elften Bande von Engels Schriften las, als technische Ästhetik für lobenswert.[9]) An Eschenburgs Entwurf rügt er die Einteilung und die flache Weitschweifigkeit.[10]) Als Musterexemplar eines engherzigen,

---

[1]) Exzerpte aus der Schrift von der Nachahmung s. F. 2b, Band 28 (1797); vgl. W. 5, 307. — [2]) In der Ausgabe der Wiener Akademie; vgl. V. 100 [= 1, 224]. 114 [1, 263]. 117 [1, 289]. 805 [1, 379]; V.[1] 82 f. [1, 225]. — [3]) V. 645 [= 1, 333 und 2, 880]. — [4]) Schneider, J. P.s Jugend S. 127 f. 142 f. 151; S.W. 63, 15. Exzerpte aus Mendelssohns Philosophischen Schriften s. F. 1a, Band 5 (1779); aus Sulzers Philosophischen Schriften F. 1a, Band 6 (1780); aus dessen Allgemeiner Theorie F. 1b, Band 10 (1780) und F. 2a, Band 11 (1787); vgl. S.W. 62, 209; 63, 236; 45, 93; V. 932 f.; aus den Nachträgen dazu F. 2c, Band 41 (1810) und U. 1353 (1214) ff.; vgl. V.[2] 99. 780; doch schon U. 325 (293): „Über Corneille in den Nachträgen zu Sulzer." [5[1], 38 ff., von Jacobs.] In den Grönländischen Prozessen wird Blankenburgs Versuch über den Roman erwähnt, in der 2. Aufl. mit Nennung des Verfassers (S.W. 6, 19). — [5]) V. 641 (§ 81). — [6]) V.[2] XIV. — [7]) V. XXI; vgl. Herder 4, 1[illegible] F. 1a, Band 4 (1779). — [8]) U. 115 (84). — [9]) U. 1054 (40[illegible] ästhetischer Psychologie oder psychologischer Ästhetik" [illegible] die Mimik gemeint zu sein; Exzerpte aus dieser F[illegible] [10]) V.[2] 589 f. (§ 75). 831 f.

kalten Ästhetikers ohne jeden philosophischen und poetischen Geist gilt ihm Adelung.[1])

Als vorkantischer Philosoph ist hier auch Platner anzureihen. Jean Paul hatte als Student seine Vorlesungen eifrig besucht und ihn als Ästhetiker ebenso groß gefunden wie als Philosophen, Arzt und Gelehrten.[2]) Als er 17 Jahre später in Leipzig mit ihm verkehrte, schwand „die Heiligenglorie, die der Jüngling ihm gegeben". Doch nennt er ihn noch in der Vorschule einen trefflichen Ästhetiker, macht sich nur über seine Definitionen des Humors und der Schönheit etwas lustig.[3]) Seine Aphorismen hält er für ein wirkliches System.[4])

Von dem Einfluß, den Hamann und Herder auf Jean Pauls ästhetische Bildung in seiner zweiten Periode gewonnen, ist bereits in der Einleitung gehandelt,[5]) auch von seiner Begeisterung für Herders Jugendwerke. Hier interessiert uns besonders sein Urteil über Herders letzte ästhetischen Schriften. In den Briefen an Herder und Karoline spendet er ihnen das höchste Lob. Der Kalligone reicht er die Siegespalme; sie werde nicht nur Philosophen, sondern auch kritische Künstler bereichern; am vortrefflichsten sei das Neue über die Ideale und die schönen Künste.[6]) In der Adrastea unterschreibt er bewundernd die Abhandlungen über die Fabel, die Allegorie,

---

[1]) V. XXII. 672 f. (§ 83) u. ö. Vgl. S.W. 64, 33; 17, 142. Exzerpte aus dem Buch über den deutschen Stil s. F. 2c, Band 37 (Nov. 1803), also während der Arbeit an der Vorschule. — [2]) S.W. 63, 206 (1781). — [3]) V. XXI. 187 (§ 26). — [4]) S.W. 45, 50. Exzerpte daraus F. 2a, Bd. 10 (1785). — [5]) S. oben S. 10 f. 62 f. Er wollte, wie es scheint, Auszüge aus ihren Schriften in die Vorschule aufnehmen, vgl. U. 224 (193): „... Hamann — Auszüge daraus." A.[1] 68: „Herder ... Auszug aus seiner Ästhetik. ." Vgl. an Jacobi, 3. Dez. 98. V. 848 zählt er eine Reihe Hamannscher Werkchen auf; vgl. an Jacobi, 2 Jan. 1801: „Ich habe alles von ihm, nur nicht sein Fragment aus London, dessen du gedenkst." An Karoline Herder schreibt J. P., 17. Aug. 96: er habe alles von Herder von den Kritischen Wäldern und dem Torso [eines Denkmals für Abbt] bis zur Gabe der Sprachen [1794] seinerzeit gelesen. Als wichtig notiert er sich U. 320 (280) die 7. und 8. Sammlung der Humanitätsbriefe, A.[2] I, 5 die 6. und 7. unter „Legenda"; Exzerpte daraus F. 2c, Bd. 35 (1802). — [6]) Aus Herders Nachlaß 1, 305 f. An Otto, 13. Sept. 1800: „Lies die Kalligone." A.[1] 2: „Herders Kalligone über jeden Punkt zu lesen." A.[2] I, 3: „Herders K. zu lesen." Ein Zitat V. 177 [= 22, 163].

den Roman (als Widerschein des Traums) und das Trauerspiel (besonders das Schicksal).[1]) Auch Otto gegenüber nennt er die ästhetischen Aufsätze der Adrastea, z. B. den über den Roman als Traum, sehr tief trotz des glatten Wasserspiegels.[2]) Es ist bezeichnend, daß ihm gerade dieser romantische Gedanke besonderen Eindruck gemacht hatte; auch in der Vorschule führt er ihn an.[3]) — Über die Mängel dieser Herderschen Spätwerke war er sich gleichwohl klar: „Die besten [darüber: strengsten] Bücher sind am leichtesten zu widerlegen, weil in ihnen der Irrtum reiner steckt. Aber bei verworrenen (Kalligone) braucht ein Blatt ein Buch.“[4]) Als Jacobi die Adrastea aufs härteste verurteilte,[5]) konnte Jean Paul nicht widersprechen; er tadelt namentlich die politische Tendenz und Scheu darin, die das Besonderste ins Allgemeine verfließen lasse.[6])

Stand Jean Paul mit dem Herzen auf Hamanns und Herders Seite, so mußte sein Kopf oft genug ihrem großen Landsmann und Widersacher Kant recht geben. Er erklärt ihn in der Vorschule für den einzigen großen undichterischen Ästhetiker neben Aristoteles.[7]) Einzelnen Ansichten Kants mußte er jedoch widersprechen, so denen über Musik und Malerei, über das Lächerliche und Erhabene u. a. m.[8])

Viel abfälliger urteilte er über spätere „kritische Ästhetiker“.[9]) Schillers ästhetische Abhandlungen, die er anfangs

---

[1]) 18. März 1802 (Nachlaß 1, 341). Vgl. V. 486 f. (§ 62). 1023; V.[2] 517 f. (§ 67). — [2]) O. 192 (3. Nov. 1802). — [3]) V. 541 (§ 70). — [4]) U. 530 (372). — [5]) 28. April 1803. — [6]) An Jacobi, 14. Mai 1803; an Otto, 3. Nov. 1802. (O. 192.) — [7]) V.[2] XIII. Im Entwurf der Vorrede heißt es: „Wie hätte Kant verwirren können, wär' er nicht ewig der reinen Regel des Erforschens gefolgt. Verehrt sei, reiner Genius, der sich selbst nicht um irgendeine Folge bekümmerte, sondern nur, wie es der Gott, der ihn schuf, hieß, weiterging, unbekümmert um Folge und Anhang. Unter allen Philosophen ist Kant das erste Beispiel der Rechtlichkeit. Alter, einsamer Mann von jeher! wer konnte dich ehren? denn wer konnte dich zu . . . [unleserlich] fassen? — Und wie alt oder dauernd ist deine eigene Heiligsprechung! Man müßte eine Biographie nicht aus seinem Leben, sondern aus seinen Schriften [ab]fassen.“ — [8]) S.W. 40, 28 f. (1797); V. 179 ff. (§ 26). 188 f. (§ 27). 416 (§ 54); V.[2] § 4. Exzerpte aus Kants Beobachtungen aber das Gefühl des Schönen und Erhabenen F. 1b, Bd. 9 (1780); vgl. S.W. 65, 25. — [9]) Vgl. S.W. 18, 99 (1798); 35, 120 f. (1799).

bewundert[1]) hatte, fand er später nur noch schön und leer;[2]) in der Vorschule wird Schillers Abhängigkeit von Kant unnötig betont,[3]) seine vergleichende Methode[4]) und die „matte" Abteilung der Poesie in naive und sentimentale getadelt.[5]) Hierher gehören auch Krug, über dessen seltsame Terminologie sich Jean Paul aufhielt,[6]) der hallische Revisor[7]) sowie Delbrück, dessen „Gastmahl" Jean Paul freundlich rezensierte, dessen seichte Theorie des Komischen[8]) und „öde, leere Definition des Schönen"[9]) er aber abwies. Immerhin erklärte er 1808 in einer Rezension der „Ästhetischen Ansichten" (von Körner) unter den drei ästhetischen Schulen, die Kant, Fichte und Schelling nachgelassen, die Kantische für die beste.[10])

Aus Fichtes Philosophie war die Schlegelsche Ästhetik geflossen; schon dies bedingte, daß sie Jean Paul im Kern zuwider war. Er erklärte ihre Poetik für „windeierhaft",[11]) ihre ästhetischen Ideen für nicht original.[12]) Später, als die allgemeine ästhetische Bildung zu sinken begann, urteilte er freilich günstiger und bedauerte, daß Friedrich der Ästhetik den Rücken gekehrt habe.[13])

Noch mehr fast fühlte er sich durch die „absoluten" Kunstwörter, Klassifikationen und Konstruktionen der Schellingschen Ästhetik abgestoßen. Auch hier aber war es weniger

---

[1]) S.W. 40, 47 (1797). — [2]) An Thieriot, 29. Dez. 1803 (D. 1, 450, wo Schiller in Schelling verdruckt ist), d. h. unter der Arbeit an der Vorschule! — [3]) V. 188 (§ 27). 1007. — [4]) V.² XIX; vgl. V. 341 (§ 42). — [5]) V. 138 ff. (§ 21); V.² 154 (§ 22). Vgl. noch V. 948; V.² 183 (§ 26); W. 2, 51. — [6]) V.² IX; er kannte sie aber nur aus einer Rezension von Krugs Ästhetik in den Heidelberger Jahrbüchern (1811, Nr. 32. 33). — [7]) V.² VIII. 29. 174. Vgl. die Artikelserie „Revision der Ästhetik in den letzten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts" in den Ergänzungsblättern der Hallischen Literaturzeitung 1805/06. J. P. vermutete in dem Verfasser wohl auch den Rezensenten der Vorschule (vgl. oben S. 50). V.² 174 bezieht er sich auf eine Zurückweisung seines Urteils über Klinger (V.¹ 135) in der Hallischen L. Z. 1805, April, S. 182. — [8]) S.W. 44, 175. — [9]) V.² 29 f. (§ 4). — [10]) S.W. 44, 160. — [11]) O. 70 (15. Aug. 98). Vgl. S.W. 59, 96 (1819); N. § 20. — [12]) S.W. 30, 31 (1800). — [13]) S.W. 44, 161 (1808); D. 3, 271 (1814). Ein Zitat aus Wilhelms Horen-Aufsatz über Poesie, Silbenmaß und Sprache s. F. 5, Bd. 06 (1796) S. 24; aus A. W. „Schlegels Rede im Prometheus II, 5. B." [über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur etc., Berliner Vorles. 1, 94 ff.] U. 1263 (1125); Exzerpte aus den Wiener Vorlesungen F. 2c, Bd. 41 (1810).

der Meister als die Schüler, Ast und Wagner (letzterer übrigens ein abtrünniger), deren „leere Kunstwörterei“[1]) ihn halb belustigte, halb ärgerte; er schreibt sich aus Asts Kunstlehre (§ 1) die in den absoluten Termen des Idealismus schwelgende Definition der Kunst aus und fügt hinzu: „So setzte Mozart als Knabe Stücke, die nicht zu spielen waren, wie hier dieser Sachen durch Worte, die nicht zu denken sind.“[2])

Neben der kritischen und der naturphilosophischen Schule unterscheidet Jean Paul noch eine eklektische, die alles sage, nur nichts Neues. Als ihr Vertreter gilt ihm Pölitz, in dessen Ästhetik er den Witz vermißt und die Einteilung bemängelt.[3]) Eklektiker im guten Sinne ist ihm Bouterwek, dessen Geschichte der Poesie und Beredsamkeit er gegen die Angriffe der Romantiker warm verteidigt,[4]) während die Ästhetik in manchen Punkten seinen Widerspruch herausforderte.[5])

Der im vorigen Kapitel dargelegten Verquickung von Ästhetik und Kritik bei Jean Paul zufolge müssen wir hier auch seine Urteile über bedeutende Kritiker anreihen. — Zu jenen höheren Kritikern, „die nicht nur für alle Nationen und alle Arten des Geschmacks Geschmack haben, sondern auch für höhere, gleichsam kosmopolitische Schönheiten,“ rechnete Jean Paul in den neunziger Jahren Hamann, Moritz, Forster, Huber, Schiller, Wieland, auch seinen Freund Otto.[6]) Später änderte sich, wie über den Ästhetiker, so

---

[1]) U. 862 (417). — [2]) U. 1340 (1201). Es folgen noch weitere Auszüge aus Ast S. 14, §§ 193. 216. Vgl. V.^{2} 184 (§ 26); S.W. 44, 161 (Wortspiel mit „Ast“). — [3]) V.^{2} XI. XIV. 552 (§ 72). A.^{2} I, 2: „Ich gab nur das, was ich wußte. Wer andere lesen will, die geben, was sie nicht wußten, lese Pölitz.“ — [4]) V.^{2} IV f. 932. 143 [= B. 2, 544 f.]. 151 [= 1, 22]. Exzerpte daraus F. 2 c, Bd. 42 (1811). A.^{2} I, 7 unter „Legenda“: „Bouterweks Geschichte [durchstrichen] — Metaphysik des Schönen.“ — [5]) V.^{2} 457 [= Ästhetik S. 157]. 552. 784 [= S. 329 f.]. Auszüge daraus [S. 157, 160, 172] U. 1420 (1309), 1427 (1316), 1430 (1318). — [6]) W. 4, 360 f. (1793); O.^{1} 1, 171 (1794); Hesperus, 1. Aufl. (1795) 2, 127 (Huber oder Forster); Siebenkäs, 1. Aufl. (96) 1, V (Huber, Schiller, Wieland). Otto meldet, 3. April 95 (O.^{1} 1, 223) den Empfang vou Hubers Vermischten Schriften, deren erster Band die gesammelten Kritiken enthält. Vgl. D. 3, 39 f. (1800): „Huber ist ein kritischer Saulus, indes Schlegel nur ein ohrenabhauender Petrus. Er hat mit der Tiefe zugleich Weite. Es fehlt nicht viel, so hätt' ich an Schütz geschrieben und ihn gebeten — da der moralische und literarische Humanist Jacobs es nun seit der persön-

auch über den Kritiker Schiller seine Ansicht. Schon 1801 sieht er in Schillers Urteil über Thümmel und Heinse einen Beleg dafür, daß kein Genius über einen anderen die letzte Instanz sei;[1]) später erklärt er ausdrücklich, Schiller habe jenen Kosmopolitismus des Blicks nicht besessen (noch weniger Klopstock),[2]) er sei „in der Kritik ein deutscher Johnson“;[3]) an ihm und Jacobi, den er ebenfalls „als Kunstrichter nie ratifiziert“ fand,[4]) vermißte er namentlich den Sinn für Humor.[5]) Als Vertreter parteiloser Allseitigkeit gelten ihm jetzt Goethe, Herder, Wieland und vor allem Lessing.[6]) Mit welchem schönem Muster, heißt es in der Vorschule, geht in den Propyläen und im Meister Goethe vor und gibt das sanfte Beispiel von unparteiischer Schätzung jeder Kraft, jedes Strebens, ohne darum den Blick aufs Höchste preiszugeben.[7]) „Der schlechte

---

lichen Bekanntschaft nicht mehr tut —, mich von Huber (und wär' er der Erbfeind meiner Manier) rezensieren zu lassen . . ., damit ich doch nach so langer Zeit einmal statt einer Rezension ein Urteil läse.“ U. 575 (417): „Lob Hubers.“ Über Jacobs vgl. noch D. 1, 417 (wo versehentlich Jacobi steht); über Hamann oben S. 73, 76, über Otto O.[1] 1, 306 (4. April 96): „Du hast überall so schöne kritische Bemerkungen, daß ich sie einmal, wenn ich ein Buch darüber mache, in allgemeinen Sätzen, ohne Beziehung auf mich, und unter deinem Namen, praemissis praemittendis, anderen Leuten geben will.“ Manche Gedanken der Vorschule sind auf Ottos Anregung zurückzuführen.

[1]) S.W. 31, 95. — [2]) S.W. 45, 69 (1824). Über Klopstock vgl. V.[2] 664 (§ 83). — [3]) A.[2] II, 44. — [4]) O. 161 (24. Okt. 1800). — [5]) Vgl. U. 1435 (1323): „Ihr sagt alle, eine Komödie ist seltner und schwerer als eine Tragödie; und gegen 10 tragische Autoren gibt es kaum einen komischen. Aber wenn die Kraft, das Komische zu schaffen, so selten ist, so muß auch die Kraft, es zu empfinden, ihr ebenso durch Seltenheit entsprechen. Und es gibt in der Tat, sogar unter den besten Köpfen (z. B. Schiller [darüber: Jacobi] etc.) [darüber: sowie unter den Nationen] weit mehr, die das höhere Tragische als das höhere Komische empfinden. Jeder denkt, weil er über etwas Komisches lacht, könne er über alles lachen.“ Vgl. O. 234 (12. Juni 12): „Übrigens scheint er [Jacobi] mir doch nicht den rechten Sinn für Scherz zu haben.“ Gegen Schillers Bestimmung der komischen Poesie V.[2] 183 f. (§ 26). Über Schiller als komischen Dichter vgl. V. 215 (§ 29). 304 (§ 37); V.[2] 324 (§ 39). U. 1585 (50): „Schiller kommt in den Räubern wirklich ins Humoristische hinein. — Präsident in Kabale [III, 2] zum Hofmarschall: ‚Das ist was anderes! Verzeihen Sie! Ich hab' das noch nicht gewußt, daß Ihnen der Mann von unbescholtenen Sitten mehr ist als der von Einfluß.“ Dieselbe Stelle notiert sich J. P. schon U. 667 (268), als Beispiel falscher Ironie? — [6]) S.W. 8, 132 (1819); 11, 4 (1817); 45, 69 (1824); 31, 102 (1800). — [7]) V. 938.

Autor“, schreibt er später mit Bezug auf den Vorwurf, Goethe beschütze die Mittelmäßigkeit, „braucht sich weniger vor Goethens Kritik zu fürchten — nicht etwan als der beste — sondern als vor jeder anderen unparteiischen; da Goethens große Übersicht immer noch einen Platz zuläßt und kein Geistiges verschmäht.“[1]) Eine Sammlung von Wielands Kritiken würde er einer neuen Ästhetik vorziehen;[2]) dem Teutschen Merkur rechnet er es hoch an, daß er alles Kräftige geduldet, ja gefördert habe.[3]) — Als Begründer positiver Kritik nennt er in der Vorschule Herder, Lessing, Schlegel.[4]) An den Schlegelschen Kritiken tadelte er zwar die Härte, Einseitigkeit und Übertreibung von Lob und Tadel, auch die Unbrauchbarkeit für den Künstler, erkannte aber willig die Tiefe und den Großblick an, womit sie den Kunstgeist aus jeder Form und Unform auffaßten.[5]) Eine sehr hohe Meinung hatte er von Tiecks Geschmack.[6]) Nichts vermißte er im Alter schmerzlicher als den fördernden Umgang mit einem Manne von Tiecks Geschmack und Wissen. Bei den späteren romantischen Kritikern fand er meist nur die Mängel der Schlegel ohne deren Vorzüge. Insbesondere ärgerte ihn Adam Müller durch leere Einseitigkeit: „Ich wollt', es gäb' gar keine allgemeinen Kunstschwätzer wie Adam Müller; gebt Werke, so bessert ihr; gebt, könnt' ihr's nicht, einzelne Detail-Kritiken; aber eure allgemeinen setzen jede Verbesserung voraus, auf die sie losgehen.“[7]) — „Müller in Dresden etc. schreibt, als ob die ganze säkularische Menschheit nur ein paar Leute zu

---

[1]) U. 852 (382); vgl. S.W. 44, 4 (1824). — [2]) V.² V. U. 1327 (1188): „Die beste Ästhetik wären große [darüber: weitläuftige] Rezensionen, z. B. eines Lessings, Schlegels, Wielands etc.“ — [3]) V.² 258 (§ 34). U. 1162 (1119): „Wie Wielands Merkur auf den genialen Geschmack gewirkt.“ — [4]) V. 807. — [5]) S.W. 44, 161 (1808); 30, 30 f. (1800); O. 75 (30. Aug. 98). Vgl. oben S. 29. 43. 55. 61. — [6]) U. 938 (392): „Es gibt eine unsichtbare Kirche des Geschmacks — wie Herder, Tieck etc. —; die sichtbare hat als Balgtreter Merkel etc.“ (1805/06?) — [7]) U. 1272 (1134). Vgl. 1127 (1053): „Wenn man nun einem Adam Müller, der so frühzeitig genial getauft wird. den Kreis der neuen Philosophien, Kritiken, Dichter und durcheinand[illegible]
nähme, woraus [er] sich zu einem [darüber: eines] [illegible]
außer dem Talent der Diktion? Hingegen bei d[illegible]
nicht zusammenschmilzt, sondern organisch [illegible]
entbehrlich und er unabhängig von der [illegible]

geben hatte — so sehr er vermittelnd sein will —; die humoristischen Romane der Engländer etc. sind ihm nichts — und er lobt Racine, Gott weiß weswegen."[1]) — Um so mehr schätzte Jean Paul Bouterwek als freisinnigen, vielseitigen Kritiker,[2]) auch Delbrück als zarten, scharfen Kunstliebhaber und Kunstrichter.[3])

Als Hauptvertreter des Nicolaitischen Geschmacks war Garlieb Merkel eine willkommene Zielscheibe für Jean Pauls Satire.[4]) Noch mehr ärgerte ihn der Kritiker des Freimütigen, Reinhardt: „Wie bei Font[en]elle statt des Herzens ein Kopf, hier statt des Kopfes ein Herz, aber nicht wie die Weiber zur Liebe, sondern zur Parteilichkeit. Er ein Neger, der den Mulatten Merkel hebt."[5]) — „In Reinhardt jene sündige zweifelnde Natur, die nicht recht weiß, wie weit sie recht hat, um recht zu bekommen, die allgemein oder auch scherzhaft spricht, um durchzuschlüpfen, und die sich, wenn sie taubblind, aber nicht taubstumm, einige Zeit mitgesprochen hat, doch durch eigenes Sprechen und fremdes Schweigen so viel Mut erschreibt, als zum Ertragen und Vergessen eigener Erbärmlichkeit vonnöten ist."[6]) — Als Beispiel eines unselbständigen Kritikers dient ihm auch (Johann Daniel) Falk: „Es gibt Nachahmerei der Kritiker (Falk) wie der Dichter; auch die Kritik ist originell."[7]) — „Falks kritische Nachsprecherei wie die poetische Nachfühlerei. (Es scheint, als könne man Gefühl bei einer Zeit und Nation wecken.) So die philosophische."[8])

---

[1]) U. 1273 (1135). Vgl. V.[2] 926. 929. VI. S.W. 44, 197. U. 1517 (9): „Leute wie Arndt, Müller etc. sehen ein fremdzeitiges Genie für origineller und für poetischer an, bloß weil es bei all seinen Eigenheiten mit uns doch durch den Zeitabstand neue hat und keine Nachahmung und keine Nachahmer verrät." (1813?) S.W. 48, 54 (1814): „In der Tat richtet Goethe weich und Arndt und Müller hart." — [2]) V.[2] 457 (§ 58). 784. — [3]) V.[2] 29 (§ 4). — [4]) V.[2] 787. 814. 852. 874 u. ö. — [5]) U. 653 (245). (1805?) — [6]) U. 692 (284). Vgl. oben S. 49. — [7]) 412 (405). (1803?) — [8]) U. 423 (416). Vgl. noch U. 392 (364): „Die meisten ästhetischen (Falkischen) Einteilungen solche, als wenn man die Gemälde nach der Mehrheit der Farben einteilte." Gemeint ist wahrscheinlich Falks Aufsatz „Die Charakteristiker" im Taschenbuch für Freunde des Scherzes, Weimar 1802, worin — im Anschluß an Goethes „Sammler" — die Künstler nach ihrem Verhältnis zur Idee einer-, zur Erfahrung andererseits klassifiziert werden. Vgl. V. XVIII.

3. Kapitel.

Das Schöne.

Einen Hauptunterschied der nachkantischen von der Winckelmannschen, der romantischen von der klassischen Epoche der Ästhetik hat man mit Recht darin gefunden, daß in dieser die bildende Kunst, in jener die Poesie im Mittelpunkte der Reflexion stand. In einer Zeit wie der unsrigen, meinte Schiller, gibt es keinen Durchgang zum Ästhetischen als durch das Poetische;[1]) und Bouterwek billigt den herrschenden Sprachgebrauch, unter Poesie die ästhetische Geistesrichtung überhaupt zu verstehen.[2]) Jean Paul, der ja zur bildenden Kunst nie ein Verhältnis hatte als höchstens ein feindliches,[3]) war in diesem Punkte ganz das Kind seiner Zeit, wie z. B. daraus hervorgeht, daß er vom Musikästhetiker poetische Kennerschaft fordert,[4]) aber natürlich nicht umgekehrt vom Poetiker musikalische Kenntnis; daß er die Vorschule, offenbar nur eine Poetik, Vorschule der Ästhetik benannte. Poetik, meinte zustimmend der Jenaische Rezensent, ist eben Vorschule der Ästhetik.

Schon Kant hatte der Dichtkunst eine Sonderstellung zugewiesen durch die Bemerkung, daß sie am wenigsten durch Vorschrift oder Beispiel geleitet werde und fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdanke.[5]) Hiernach unterschied Schelling in allen Künsten die Poesie, d. i. das Bewußtlose, von der Kunst, dem Erlernbaren.[6]) Ebenso meinte Wilhelm Schlegel, es gebe in allen Künsten neben dem technischen einen poetischen Teil, d. h. eine frei schaffende Wirksamkeit der Phantasie, so daß man die Kunstlehre füglich auch Poetik nennen könne.[7]) — Daß auch Jean Paul in dieser Anschauung befangen war, zeigt sich z. B. darin, daß er das philosophisch-poetische Genie von dem Kunsttriebe des Musikers und bildenden Künstlers grundsätzlich unterscheidet.[8])

Mit dieser Bevorzugung der Poesie hängt aufs engste

---

[1]) An Goethe, 14. Sept. 97. — [2]) Ästhetik S. 302. — [3]) Vgl. S.W. 49, 178: „Verfasser dieses, dessen Anlagen und Triebe am [illegible] malerischen abliegen". — [4]) S.W. 44, 162. — [5]) § 53. — [6]) [illegible] Vorles. 1, 10; 3, 6. Die Staël nannte Winckelmanns Kun[illegible] aller Künste. — [8]) V. § 11. Vgl. S.W. 33, 70 f. über [illegible]

Jean Pauls Vernachlässigung des Problems der Schönheit zusammen. Erst in der zweiten Auflage der Vorschule geht er — auf Verlangen mehrerer Renzensenten — überhaupt darauf ein (§ 4), und auch da nur negativ. Einer Poetik, erklärt er, gehöre die Bestimmung des Schönen gar nicht voraus, da dieses in der Poesie ja das Komische, das Erhabene, das Rührende usw. neben sich habe. Auf der Suche nach dem „Grundsatz der schönen Wissenschaften“ gelangt er zu dem Entscheid, es lasse sich der allgemeine Reiz der poetischen Darstellung mit den besonderen Reizen des Erhabenen, Witzigen usw. nicht auf ein Prinzip zurückführen.[1]) — Es zeigt sich hier deutlich, daß er zu der grundsätzlichen Ausscheidung der Rhetorik aus der Poesie, die wir der Romantik verdanken, nicht ganz durchgedrungen war. Er untersucht das Erhabene, das Lächerliche, den Witz, die Ironie usw. zunächst ganz für sich, ohne Rücksicht auf ihr Verhältnis zur Kunst. Zwar handelt er von ästhetischem Witz als einer Unterart des Witzes überhaupt; auch sucht er nachzuweisen, daß der Humor die poetische Komik sei, daher alles Komische humorisiert werden müsse.[2]) Er spricht von der Poesie der Satire, erklärt Hippel und Swift für die dichterischsten Menschen Deutschlands bzw. Englands.[3])

---

[1]) S.W. 63, 90 = F. 8, Untersuchungen I (1790—93) S. 26, Nr. 54. — [2]) V. 241 (§ 32); N. § 9. U. 1667 (132): „Humor ist die eigentliche Poesie des Komischen; alles andere Komische ist prosaische Komik. Die stärksten Einfälle, z. B. von Lichtenberg, sind noch keine komische Poesie. Humor macht wie jede andere Poesie den Menschen frei und läßt, wie die tragische die Wunden, so die Torheiten ohne Qualen vor uns erscheinen und entfliehen.“ Vgl. Goethe an Schiller, 31. Jan. 1798: Humor sei, ohne selbst poetisch zu sein, doch eine Art von Poesie, da er uns über den Gegenstand erhebe. — [3]) D. 4, 148; W. 2, 23. U. 905 (459): „Hippels echte Poesie ist noch gar nicht kritisch gewürdigt.“ 869 (424): „Hippel eine poetische Natur; daher sein Widerspruch mit sich. Auch der Dichter kann gegen Kleines sündigen, aber nie gegen Ganzes. Und bei ihm war eben die Synthese nicht vollendet oder gegeben ...“ 864 (419): „An Hippel ist noch etwas anderes zu bewundern als der Witz: jenes leichte Zusammenfassen aller Lebensverhältnisse etc.“ — U. 1180 (1142): „Schon die Struldbrugs allein (die Unsterblichen) müßten Swift zu einem 1/4 Shakespeare erhöhen, er, der dichterischste Mensch in England, besonders durch Gullivers Reisen. — Das Fürchterliche, wie sein Alter seine Dichtung realisierte, wiewohl hier nur ein Vorgefühl dieses Alters regierte. — Wie kann man Swift die Yahoos [Gulliver, letztes Buch] so übelnehmen, da sie doch nur die satirische Karikatur enthalten, wenn er auch

Aber diese Erörterungen finden sich immer nur beiläufig, nirgends systematisch durchgeführt; man merkt überall: das Lächerliche, der Witz, die Ironie usw. gelten ihm als solche ohne weiteres für ästhetisch wertvoll.

Aber nicht nur für die Poetik, sondern für die Ästhetik überhaupt ist nach Jean Pauls Ansicht die Frage nach dem Wesen des Schönen (im engeren Sinne) nicht die erste und wichtigste, da ja die künstlerische Darstellung auch das Häßliche verschönt. Hier ebenso wie beim Lächerlichen ist ihm nicht das Gefühl an sich, sondern der Lustcharakter desselben das Primäre und Problematische. „Der Mensch", meint er, „hat an Wahrheit, Schönheit, Liebe ja nicht eine Freude, weil sie ihm gefallen, sondern sie gefallen erst, weil er eine Freude daran hat."[1]) — „Wenn die Poesie die Furcht malt — irgendeinen Schmerz — ein Grab —, so geben uns die Bilder überall eine Freude, die uns die Urbilder nicht gäben — folglich gehört etwas anderes zur Poesie als bloße Darstellung, wiewohl bloße Darstellung an sich schon etwas Erquickliches hat. Mit diesem Schönen, das dem Maler des Übels nachfolgt, verwechseln manche das Schöne, das im physisch erlebten Urbild selber liegt, z. B. dargestelltes Italien."[2]) Kunst ist also nicht Darstellung des Schönen, sondern schöne Darstellung; das Naturschöne scheidet für Jean Pauls ästhetische Betrachtung ganz aus. Er bemängelt, daß Kant seine Beispiele meist der bildenden Kunst entnehme, da doch die Kluft zwischen Natur- und Kunstschönheit in ihrer ganzen Breite nur für die Poesie gelte, Schönheiten der bildenden Kunst aber zuweilen schon von der Natur geschaffen würden. Das Problem des Ästhetischen liegt also in der poetischen Schönheit; ja, Jean Paul möchte in der Schönheit der bildenden Kunst und der Natur nur einen Abglanz der poetischen erblicken.

Er war aber im Irrtum, wenn er hierin zu Kant in prinzipiellem Gegensatz zu sein glaubte. Man hat nicht mit Unrecht bemerkt, er sei viel mehr Kantianer, als er selber wahr haben wollte. In dem Kant-Herderschen Streit

---

im Leben über Menschen zürnte? — Warum soll jed poetische [!] Wort von ihm ein wahres sein?" Vg

[1]) F. 8, Untersuchungen I, S. 20, Nr. 46. –

Wesen des Schönen finden wir ihn durchaus auf Kants Seite. Während Herder Kants scharfer Trennung des Angenehmen vom Schönen entgegentrat und z. B. einen Anteil des Gefühlssinnes am Genusse der Plastik nachzuweisen bemüht war, sucht Jean Paul zu zeigen, daß die niederen Sinne, weil sie die Mitarbeit der Phantasie nicht zulassen, an der romantischen Poesie nicht beteiligt sein könnten.[1]) Nach Kant muß beim ästhetischen Genuß die Vorstellung des Gegenstandes von der Natur desselben geschieden werden können, das Ekelhafte, bei dem dies, wie schon J. E. Schlegel[2]) und Mendelssohn[3]) erkannt hatten, nicht möglich ist, daher von der Kunst ausgeschlossen bleiben.[4]) Schiller verbannt alle sinnlichen Empfindungen aus dem Gebiete der schönen Kunst, weil sie unmittelbar, d. h. ohne Vermittlung einer Vorstellung auf ihre physische Ursache erfolgen und uns nicht die Möglichkeit lassen, den mitgeteilten Affekt von einem ursprünglichen, unser Ich von dem leidenden Subjekt, Wahrheit von Dichtung, Schein von Wirklichkeit zu unterscheiden.[5]) Genau dieselbe Argumentation begegnet uns bei Jean Paul: „Es gibt zwei Empfindungen, welche keinen reinen freien Kunstgenuß zulassen, weil sie aus dem Gemälde in den Zuschauer hinabsteigen und das Anschauen in Leiden verkehren, nämlich die des Ekels und die der sinnlichen Liebe.“[6]) Namentlich auf der Bühne darf nie die Grenze überschritten werden, „wo der schauspielende Körper aus dem Scheinen heraustritt ins Sein.“ [7])

Herder hatte den „objektlosen Idealismus“ der Kantschen Ästhetik angegriffen, die das Schöne erst im Kopf des Beschauers zustande kommen ließ; Jean Pauls Poetik ist, wie man getrost behaupten kann, noch subjektiver als die Kantsche. Schon früh exzerpierte er aus Diderot den Satz, es lasse sich keine Schönheit in den Gegenständen denken, wo man nicht

---

[1]) N. § 7. — [2]) S. 154. Vgl. J. A. Schlegel 1, 111 f.; 2, 216. — [3]) 4^2, 11 (82. Literaturbrief). — [4]) § 48. — [5]) 10, 3 f. 28. — [6]) V. 963. Vgl. D. 3, 94. U. 1424 (1313): „Das Ekelhafte verträgt sich mit keiner Erklärung. Es ist weit gewaltiger als selbst der Gefühlsinn. Es grenzt an das Moralische; und überwältigt es doch. In der Poesie darf es allein nicht rein erscheinen.“ — [7]) V. 972. Vgl. U. 453 (466): „Etwas anderes ist’s, Spitzbüberei, List etc. lebhaft darzustellen, etwas anderes Wollust auf dem Theater.“

einen Geist annimmt, der sie erkennt und mit einem Sinne für sie begabt ist.[1]) Der flüchtigen Bemerkung der Vorschule, Schönheit sei gesellige Kraft, „denn was gewönne eine schöne Einsiedlerin",[2]) hätte Herder ebenso widersprechen müssen wie der Meinung Kants, ein verlassener Mensch auf einer einsamen Insel werde nicht auf Schmuck sinnen.[3]) Deutlicher tritt die Unterschätzung des Objekts in Jean Pauls Bestimmungen des Erhabenen und des Lächerlichen zutage. Hatte schon Kant gefunden, daß wir nur „durch eine gewisse Subreption" unsere eigene geistige Erhabenheit einem Naturgegenstande beilegen, dessen Größe unsere sinnliche Auffassungskraft übersteigt, so bedarf nach Jean Pauls Ansicht das Objekt überhaupt keiner sinnlichen Größe, die sogar im umgekehrten Verhältnis zur Größe der Erhabenheit stehen kann. Die subjektive Begründung des Lächerlichen ist Jean Pauls eigenste Tat. Suchte Herder die Vollkommenheit, die den ästhetischen Genuß erzeugt, im Objekte zu konstruieren, so läuft Jean Pauls Theorie des Komischen gerade darauf hinaus, daß die lächerliche Unvollkommenheit nicht im Objekte, sondern ebenso wie die erhabene Größe im Subjekt wohne, und daß, wenn nach Herder der schöne Gegenstand „sich selber schön" ist, der Lächerliche niemals sich selber lächerlich vorkommen kann.[4])

---

4. Kapitel.

Poesie und Wirklichkeit.

Seit Anfang der neunziger Jahre beschäftigte Jean Paul die Frage nach dem „Hauptprinzip der Poesie", d. h. — gemäß

[1]) F. 1a, Band 3 (1779) S. 18 = Diderots Philos. Schriften S. 277. — [2]) V. 338 (§ 42). — [3]) Herder 22, 138 f. — [4]) V. 200. 206 (§ 28); Herder 22, 89. — Auch in untergeordneten Punkten steht J. P. gegen Herder zu Kant. Nach Kant gefällt das Schöne „ohne Begriffe"; Herder erklärte ein Gefühl ohne alle Begriffe für undenkbar (22, 88); J. P. behauptet umgekehrt, daß die Bestimmung für alle Empfindungen gelte (V.² § 4). Nach Kant sinnt das Geschmacksurteil jedermann Beistimmung an; Herder: nur der Tyrann des Geschmacks verlange diese (22, 107); Jean Paul U. 141 (110): „Indem sich über nichts weniger disputieren läßt als den Geschmack, ist man in nichts sehnsüchtiger nach fremder Beistimmung zur eigenen als hier

dem im vorigen Kapitel Ausgeführten — dem Prinzip der Kunst überhaupt.[1]) Er erklärt zunächst die alte Aristoteles-Batteuxsche Theorie, daß die Kunst die Natur nachahme, für falsch: die Natur ist nicht allemal schön, und die Kopie kann nicht mehr gefallen als das Original. — Schon die bloße Darstellung, fand er allerdings, gebe den Gegenständen etwas Erquickliches, so wie durch eine mimische, gar nicht einmal travestierende Nachahmung eine an sich nicht komische Eigentümlichkeit lächerlich werde.[2]) Ein lebensgroßer Kopf erscheint in der Zeichnung größer, eine in Kupfer gestochene Gegend schöner als das Original.[3]) Die genaue Protokollierung eines Tagelaufs bereitet einige Lust, weil der Mensch gern seinen Zustand aus der verworrenen persönlichen Nähe in die deutlichere objektive Ferne geschoben sieht.[4]) Aber damit ist nicht genug erklärt. „Die bloße Darstellung, d. h. Wiederholung der Wirklichkeit ist ein Werk der Spiegel.“[5])

Dies räumten nun freilich auch die Nachahmungstheoretiker ein. Die ästhetische Lust, behaupteten sie, beruhe auf der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbilde, welche, wie jede Tätigkeit, die Seele vergnüge; bei völliger Gleichheit aber sei kein Vergleichen mehr möglich, daher Wachsfiguren und Spiegelbilder nicht gefallen.[6]) — Schon Herder hatte diese Schlußfolgerung abgewiesen: „Wenn das Bild im Spiegel gleichsam malerisch könnte fixiert werden, so zweifeln wir nicht an der begeistertsten Hinzuwallung.“[7]) So meint Jean Paul: ein Porträt, dem zum Spiegelbilde nichts abginge als die Beweglichkeit, würde uns um so mehr bezaubern. Aber die Voraussetzung ist falsch; die bloße kahle Vergleichung gibt nur das matte Vergnügen besiegter Schwierigkeiten.[8]) — Trotz dieser Ablehnung wurde, wie bei Gelegenheit des Witzes zu zeigen sein wird, jene Theorie insofern für Jean Paul

---

[1]) S.W. 63, 90 = F. 8, Untersuchungen I, S. 13, Nr. 20. — [2]) V. 206 (§ 28). Alle Nachahmung, meint J. P., sei ursprünglich eine spottende gewesen, V. 211 (§ 28). — [3]) S.W. 45, 84; V. 47 f. (§ 7). — [4]) V. 15 f. (§ 3). — [5]) S.W. 63, 98. — [6]) Spectator, Nr. 416, 418; Sulzer, „Ähnlichkeit“; vgl. J. E. Schlegel S. 13 f. 148 f. S.W. 5, 127: „Die angenehme Empfindung unserer Tätigkeit ist doch am Ende der einzige Lohn für jede geistige Anstrengung.“ — [7]) 5, 386. — [8]) S.W. 45, 93; vgl. 16, 51.

wichtig, als sie die Kunst auf ein und dasselbe Prinzip mit dem Gleichnis zurückführte.

Die richtige Erklärung für unser Gefallen an dichterischen Gebilden findet Jean Paul in der „Magie der Phantasie“, die schon der Wirklichkeit poetischen Reiz verleiht. „Man genießet an der Natur nicht, was man sieht (sonst genösse der Förster und der Dichter draußen einerlei), sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für die Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe.“[1]) Die Phantasie bedarf jedoch so wenig der Wirklichkeit, daß ihr gerade der Mangel derselben die Flügel entbindet: „Die schönste Erziehung eines Dichters ist nicht seine Begünstigung, sondern seine äußere Einschränkung; je weniger ihn geistig und leiblich umgibt, desto stärker sehnt er sich, und jede Sehnsucht wird einmal um so mehr ein reineres Dichtwerk, da er eben nichts aussprechen und erreichen wollte als sich selbst.“[2]) Man kann sich vorstellen, welchen Eindruck auf Jean Paul Rousseaus Geständnis machte: „Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver. Si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans des murs, et j'ai dit cent fois que, si jamais j'étais mis à la bastille, j'y ferais le tableau de la liberté.“[3]) Wir würden, meint ebenso Jean Paul, wenn wir politische Freiheit genössen, nicht die geringste Freude haben, über sie zu schreiben; Schilderungen des idyllischen Landlebens entzücken nicht den Landmann, der es hat, sondern den Hofmann, der es entbehrt.[4]) „Nichts ist schwerer, als

---

[1]) S.W. 3, 88 (1793). — [2]) U. 1640 (105) = D. 4, 92. Vgl. U. 409 (402): „Eine nicht belohnte Liebe, wie in 1001 Nacht, wirkt durch die Unendlichkeit stärker.“ — [3]) F. 5, Bd. 04 (1787/88) S. 9. Vgl. Bd. 07 (1797) S. 6: „Rousseau [Émile]: der Frühling schöner, obwohl ärmer, als der Herbst, weil er der Phantasie mehr lässet.“ (Vgl. W. 5, 308). D. 4, 17 (1799): „Am prosaischsten bin ich im Sommer.“ J. P.s Tochter erzählte: „Wissen Sie, wie es mein kindlicher Vater machte? Im Frühjahr dachte er sich in den Dämmerstunden in den Herbst hinein, .'. im Herbst machte er's umgekehrt.“ (Ernst Förster, Aus der Jugendzeit S. 353 f.) — [4]) S.W. 18, XXI (1798); 45, 87 (94). Vgl. F. 8, Untersuchungen II (1794—1801) Nr. 94: „Gerade unser [illegible] poetischer Sinn für häusliche Szenen beweiset, daß wir keine mehr [illegible] Hausvater würde nach dem wenig fragen, was er ist.“ — Klinger [illegible] orientalische Märchen daraus ab, daß die Damen des Orients gezwung[illegible] sich den Mangel der Wirklichkeit durch Phantasie zu ersetzen (Werke [illegible]

seine wirklichen Verhältnisse zu benutzen und abzusondern für Poesie."[1]) Jean Paul habe ihm oft erklärt, erzählt Tieck, er schildere die Gegenden am liebsten, die er nie gesehen, würde auch den Anblick derselben vermeiden, weil ihn die Wirklichkeit nur stören möchte.[2]) So ist durchaus wahrscheinlich, was Spazier vermutet, daß Richter die Bayreuther Eremitage und Fantaisie, als er sie in der unsichtbaren Loge und im Siebenkäs schilderte, ebensowenig gesehen hatte wie die italienischen Landschaften im Titan.[3]) Jenes phantastische Antizipieren der Wirklichkeit, dessen unheilvolle Folgen Jean Paul in Roquairol darstellte, begleitete ihn selber durchs Leben. Den Schmerz um den Tod seiner Mutter machte er „ein Vierteljahr vor ihrer Abreise" durch.[4]) Im Siebenkäs hat er eheliche Konflikte geschildert, die er zum großen Teil später erlebte. Und die Konjekturalbiographie, in der er, wie Klopstock seine künftige Geliebte, sein ganzes zukünftiges Leben beschrieb, ist eins seiner charakteristischsten Werke.

Nicht nur in der Poesie ist aber die Phantasie Alleinherrscherin, sondern in allen Künsten. In der Vorschule zwar behauptet Jean Paul gelegentlich, in der Plastik schaffe die Wirklichkeit die Phantasie, wie in der Poesie diese jene;[5]) aber es handelt sich doch nur um einen relativen Unterschied. Wie Lessing im Laokoon zeigte, nicht unser Auge finde das Schöne im Kunstwerk, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge, so war es auch Jean Pauls Ansicht, daß die schönen Künste nur mit und durch Phantasie auf uns wirken.[6])

Äußerst bezeichnend für diese Wirklichkeitsfeindschaft ist Jeans Pauls Ansicht des Theaters. Er ist nicht nur mit Aristoteles (Kap. 26) und Lessing[7]) der Meinung, ein Drama müsse auch bei der Lektüre wirken, wenn alle Rollen von einer Aktrice gespielt würden, der Phantasie des Lesers: er

---

[1]) U. 70 (40). Vgl. U. 1151 (1108): „Der Studentenroman so verrufen durch gemeine Darstellung, wie jede andere es auch sein würde, wenn, wie dort, der Inhaber es beschriebe." — [2]) Tieck, Schr. 23, 45. — [3]) 3, 117. 219. Vgl. O.[1] 1, 306 (4. April 96): „Ich freue mich, wenn ich einmal in Bayreuth die Stätten besuchen werde, die ich gezeichnet." Vgl. oben S. 20, Anm. 4. — [4]) O. 37 f. (27. Okt. 97). — [5]) V. 974. — [6]) S.W. 45, 93. — [7]) Hamb. Dram. St. 80. Vgl. Lessing an Mendelssohn, 18. Dez. 1756.

statuiert geradezu einen Kontrast zwischen Dicht- und Schauspielkunst und findet, jedes Trauerspiel werde mit größerer Wirkung gelesen als aufgeführt.[1]) Er verlangt mehr innere als äußere Handlung, ob er gleich, wie Goethe, Shakespeares Stücke deswegen für bühnenunwirksam hält.[2]) Er warnt besonders vor äußerem Bühnengepränge: alles, was der Dichter uns nicht durch die Phantasie reiche, sondern durch das Auge, gehöre nicht zu seiner Kunst.[3]) Wie Lessing es für unfruchtbar erklärte, der Phantasie das Äußerste zu zeigen und ihr dadurch die Flügel zu binden, so findet Jean Paul auf der Bühne das Hereindrohen des Schicksals tragischer als dessen Hereinbrechen, den Tod hinter der Szene, wie ihn die französische Bühnentechnik vorschrieb, wirksamer als den sichtbaren.[4]) —

Alle Poesie, erklärt Jean Paul, muß idealisieren. Er macht anfangs noch die Einschränkung: „Die Teile müssen wirklich, aber das Ganze idealisch sein.“[5]) Diese Unterscheidung, die auch Winckelmann, Lessing, Wieland u. a. gelegentlich gemacht hatten, wies Schiller zurück: der Künstler könne kein einziges Element aus der Wirklichkeit so brauchen, wie er es finde, sein Werk müsse in allen seinen Teilen ideell sein.[6]) In der Vorschule vertritt auch Jean

---

[1]) S.W. 20, 57 ff.; 44, 77 f.; 45, 93. Vgl. Böttiger, Literarische Zustände 1, 234 (20. Jan. 1799): „Wieland will Schillers Piccolomini nur so bei der Aufführung hören, als sei es eine auswendig gelernte Vorlesung, immer besser als eine bloße Vorlesung. Richter widerlegt es, weil beim Lesen auf dem Zimmer die Phantasie mehr wirke.“ U. 33 (30): „Bei der Oper, wenn Götter auftreten, fühlt man am meisten den Kontrast der Dicht- und Schauspielkunst.“ 373 (345): „Das Weinen auf dem Theater ist unbedeutend, so wie jedes über die sinnliche Wirklichkeit. Nur das vor dem Buche taugt.“ — [2]) V.² 319 (§ 39). U. 670 (271): „Zum Aufführen taugen Shakespeares und Schillers Stücke weniger als französische. Diese Kraft der Sprache widersteht unserem Ohr, das sich mit dem Auge zugleich füllen soll. Die griechischen und französischen Stücke machten weniger Worte. — Ist nicht der ganze Schauspieler Zunge [darüber: für das Auge], und doch soll er so viel auf und für das Ohr haben? Und spricht nicht alles um ihn, von den Maschinenwerken bis zu den Lichtern?“ Goethe, Shakespeare und kein Ende. — [3]) V. 307 (§ 65); — „ein Krönungszug“ = Schillers Jungfrau; „eine Kinder[illegible] Hussiten vor Naumburg; vgl. U. 483 (495): „Kotzebues 80 K[illegible] Vgl. Home 3, 274. — [5]) S.W. 45, 91 f. — [6]) 14, 6; vgl. Go[illegible]

Paul diesen Standpunkt: es lasse sich in die Poesie keine Wirklichkeit verpflanzen, der Dichter könne aus der Natur kein Element nehmen, ohne es zu verwandeln, er müsse sogar wider Willen idealisieren.[1]) — Lavater, teilweise auch Winckelmann[2]) hatten die Idealität der griechischen Kunst aus ihrer schöneren Natur hergeleitet, wogegen z. B. Wieland protestierte.[3]) Auch Jean Paul schwärmt von der „poetischen Wirklichkeit" Griechenlands; aber er verhehlt sich doch nicht, daß wir uns dabei von der idealen Ferne täuschen lassen.[4]) Und gegenüber Schillers ungeschickter Bestimmung, im griechischen Zustand mache die Nachahmung des Wirklichen den naiven Dichter, erst der sentimentale Dichter erhebe die Wirklichkeit zum Ideal,[5]) betont er, daß niemals die wirkliche Natur Urbild des poetischen Nachbildes sei, sondern stets die Idee, da jede Natur erst durch den Dichter dichterisch werde.[6])

Nie darf die Poesie der Natur so nahe kommen, daß unser poetisches Mitleiden zu wirklichem wird. Es soll uns, sagt Schiller, nach dem Genuß einer Tragödie nicht zumute sein, als wenn wir einen Besuch in Spitälern abgelegt oder Salzmanns „Menschliches Elend" gelesen hätten.[7]) So meint Jean Paul: wenn uns prosaische Schreiber, z. B. Hermes, die Armut schildern, so wird uns so eng und bang, als müßten wir die Not wirklich erleben.[8]) Richardson rührt durch sein allmähliches Vorführen der Geschichte wie durch eine Wirklichkeit, aber das ist eben unpoetisch.[9]) Im Spiegel der Dichtkunst soll auch der schwere Jammer der Welt erfreuen.[10]) Sogar einen unsittlichen Stoff kann die Poesie verklären.[11])

Wie Schiller findet Jean Paul im Komischen wegen der Niedrigkeit des Stoffs die geistlose Wiedergabe der Wirklichkeit besonders abstoßend.[12]) Wie einst J. E. Schlegel die

---

[1]) V. 16 (§ 3). 764. D. 1, 418 u. ö. — A.[1] 23 und 28 bemerkt Jean Paul: „Jacobi will Real. in der Dichtung." Gemeint ist vielleicht die in der Vorrede zu Allwill ausgesprochene Absicht, „Menschheit wie sie ist, erklärlich oder unerklärlich, auf das gewissenhafteste vor Augen zu stellen." — [2]) Vgl. 1, 223: „Vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen." — [3]) 37, 403 ff. — [4]) V. 95 (§ 16). 131 (§ 21). — [5]) 10, 451 f. — [6]) V. 138 ff. (§ 21). — [7]) 10, 498. — [8]) V. 14 (§ 3). 90 (§ 15). — [9]) Vgl. oben S. 39, Anm. 5. — [10]) S.W. 26, 72. — [11]) V. 967. — [12]) V. 18 f. (§ 3).

Komödie in Versen verlangt hatte, damit sie der Natur nicht zu nahe komme, so empfiehlt er Verse und Marionetten als den einzigen Weg, das Niedrig-Komische ohne Gemeinheit darzustellen.[1]) Wie Schiller sieht er in der Musik und im Chor, dieser „Musik der Tragödie", das geeignete Mittel, das Drama über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, und ist daher ein Freund und Verteidiger der Oper.[2])

Nirgends läßt Jean Paul in der Ästhetik naturalistische Beweisgründe gelten. Wenn die Gegner vollkommener Charaktere in der Dichtung sich auf deren Unwirklichkeit beriefen,[3]) so erwidert er: „Desto besser [darüber: dichterischer], wenn ein solcher dichterischer Charakter nicht auf der Erde ist! Dann ist er ein neues Geschöpf."[4]) Auch er wußte, daß die Heiligen und Bösewichter nur in den Köpfen der Dichter existieren,[5]) daß das Ideal unerreichbar weit über die Wirklichkeit hinausgehoben sei;[6]) aber ästhetisch ist das belanglos. — In der

[1]) V. § 41. Vgl. Young S. 71. — [2]) V. 506 f. (§ 65). 22 (§ 3). Vgl. F. 8, Untersuchungen II (1794—1801) Nr. 137: „Oper. Sie gibt an und für sich, auch ohne Musik, eine poetischere Darstellung als das Schauspiel. Dieses messen wir nach der Konvenienz des Wirklichen und gewinnen nie jene poetische Freiheit und Vergessenheit der ersteren wie in der Oper, der noch mehr zu Gebote steht als dem epischen Gedicht." U. 113 (32): „Verteidigung der alten Mysterien — die Oper ist für die neu[en] M[enschen]." 462 (474): „. . . Schon Mercier lobt die Oper [tableau de Paris] ch. 653." Verteidigung Quinaults gegen Boileau S.W. 31, 98 f. (1800). U. 809 (339): „In Familienstücken spielen die gemeinen Akteurs gut — in der Oper schlecht, weil die Musik schon in poetische Zone hebt zu größeren Forderungen." Vgl. Levana § 123: „. . . Die Oper, dieses handelnde, lebendige Märchen, worin die Musik metrisch und die Schauglanzwelt romantisch hebt." — Im Gegensatz zu den Romantikern hielt J. P. das Sprechen in Opern für störend, vgl. S.W. 52, 100; U. 1361 (1222): „In der Oper schadet der gewöhnliche Dialog und Handlung, wenn die hohe Musik eintreten soll, die oft ohne Vorbereitung die Prosa unterbricht." Dgg. W. Schlegel, Wiener Vorles. 2[1], 278; Tieck, Schr. 11, LIV. 148. — [3]) z. B. Blankenburg S. 461; Wieland in der Vorrede zum Agathon. — [4]) U. 116 (85). Wenn er V. § 58 sich auf die vollkommenen Charaktere der Geschichte beruft, so ist Geschichte nicht mit Wirklichkeit gleichzusetzen. — [5]) S.W. 5, 47 (1783); die 2. Aufl. (1821) setzt hinzu: „aber eben darum, weil sie alle möglichen Charaktere der Wirklichkeit umfassen." — [6]) V.[2] 183 (§ 26). Zwar behauptet er hier, der Narr der Bühne komme zuweilen unverstümmelt im Leben vor; vgl. aber [illegible] (§ 39): in der Wirklichkeit sei kein Tor so toll wie im [illegible]

alten Streitfrage über die poetische Sprache der Leidenschaften hatten sich beide Parteien stets auf die Natur berufen. Die einen meinten etwa, der von Leidenschaft, von Schmerz Bewegte könne sich nur in Ausrufen, in unzusammenhängenden, abgebrochenen Sätzen äußern;[1]) die anderen behaupteten, nur „gemeine Herzen" wüßten im Affekt nichts als Oh! und Ach! auszurufen, der „wohlerzogene" Mensch habe von dem, was er fühle, deutliche Begriffe und vermöge über die Ursache seiner Leidenschaften Betrachtungen anzustellen.[2]) Jean Paul gibt ohne weiteres zu, daß die einsilbige Ohnmacht des Affekts durchaus der Natur und Wahrheit entspreche; aber die Poesie darf und soll den rohen Schrei des Jubels oder Schmerzes verstummen und dafür die leise innere Stimme vernehmen lassen, womit jede Seele ihr Weh oder Wohl ausspricht.[3]) Die poetisch stilisierte Sprache, sagt ähnlich W. Schlegel, ist mehr die Sprache der Seelen als der Zungen; doch fußt auch er darauf, daß der poetische Ausdruck der Empfindungen unserer Natur nicht fremd sei, daß man ihn gerade in den unvorbereiteten Reden von ungebildeten Menschen, wenn ihre Einbildungskraft erhitzt oder ihr Herz bewegt sei, am auffallendsten wahrnehme.[4]) Sinne und Leidenschaften, hatte Hamann verkündet, reden und verstehen nichts als Bilder.[5]) Die Gegenpartei wiederum, der Bilder als künstliche Erzeugnisse des Witzes galten, bestritt, daß den Affekten figürliche Redeweise zu Gebote stehe.[6]) Auch Jean Paul räumt willig ein, daß man in wilder Leidenschaft nicht bilderreich und witzig zu reden pflege; aber damit sei nichts bewiesen.[7]) Aufs strengste hatte es die ältere Poetik verpönt, daß der Dichter seinen Personen Gleichnisse in den

---

[1]) Vgl. Mendelssohn 1, 322 f. — [2]) Vgl. J. E. Schlegel S. 171; Diderot (Theater S. 93): nichts mache so beredt als das Unglück. — [3]) V. 25 f. (§ 3). Vgl. Delbrück, Das Schöne S. 140: „Die wirkliche Thekla, als sie den Tod ihres Geliebten vernahm, drückte ohne Zweifel ihren Schmerz in einzelnen übel gewählten, noch übler geordneten Worten aus; auf die idealische Thekla aber mußte ihr Unglück einen so tiefen und so bestimmten Eindruck machen, daß ihr Gefühl in seiner ganzen Reinheit und Innigkeit sich von selbst in die wohlklingenden harmonischen Strophen ergoß, die wir so sehr bewundern." — [4]) 7, 52 (1796). — [5]) 2, 258 f. Vgl. Beattie 1, 314; Lichtenberg 2, 328. — [6]) z. B. Boileau III, 135 ff.; Voltaire 40, 102; Pope 7, 130. — [7]) V. 483 f. (§ 61).

Mund lege, die nur ihm selber zukämen.[1]) Lichtenberg erklärte es für das gröbste Vergehen, wenn alle Personen eines Romans wie der Verfasser reden.[2]) Selbst Schlegel meinte einschränkend, der Dichter dürfe den Reden nur solche Vorzüge leihen, die den Charakteren und Lagen nicht widersprächen, und gab zu, daß Shakespeare an einigen Stellen durch eine zu gewaltige Einbildungskraft, einen zu üppigen Witz aus der dramatischen Selbstentäußerung heraustrete.[3]) Jean Paul dagegen wagt die Behauptung, nur die Sprache des Willens, der Leidenschaften usw. gehöre dem Charakter selber an, der Witz, die Phantasie usw. aber, womit er spreche, dem Dichter.[4]) —

Das Genie arbeite leichter aus der Wirklichkeit heraus als in die Wirklichkeit hinein, behauptet Engel; es gelinge ihm besser, dem schon gefundenen Golde Glanz und Form zu geben, als das Gold selbst erst hervorzubringen.[5]) Er werde es sich gesagt sein lassen, gesteht Schiller, keine anderen als historische Stoffe zu wählen; „frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und letzteres ist eigentlich der Fall bei freien Fiktionen.“[6]) Auch Jean Paul hat die Schwierigkeit frei erfundener Fabeln lebhaft gefühlt und geschildert: „Es ist unendlich leichter, gegebene Charaktere und Tatsachen zu mischen, zu ordnen, zu ründen, als alles dieses auch zu tun, aber sich beide erst zu geben.“[7]) Wie überall ist ihm aber auch hier das Schwierigere das Höhere; und so hat er selber stets den deduktiven Weg gewählt: „Jean Paul macht nicht die Wirklichkeit ideal, sondern das Ideal wirklich, wodurch das Ungestüm des Lebens uns wieder erfasset.“[8]) Ja er bezeichnet es als Sache des

---

[1]) Hamburg. Dram. St. 42. — [2]) 4, 172. — [3]) 7, 51. 60. — [4]) Vgl. U. 66 (36): „Die Perlen (des Witzes, [der] Phantasie) müssen nicht allein, sondern an [darüber: dramatischen] Personen als Schmuck sein.“ In seiner Praxis zeigt aber J. P. das offensichtliche Bestreben, seine Personen realistisch und individuell reden zu lassen, vgl. Freye, J. P.s Flegeljahre S. 245 ff. — [5]) 1, 179 f. — [6]) An Goethe, 5. Jan. 98. — [7]) V. 500 (§ 64). — [8]) U. 485 (497) = D. 4, 159. Dem widerspricht freilich, daß er V. 544 (§ 72) das Idealisieren der Wirklichkeit den Geist des Hesperus nennt.

Prosaikers, ein wirkliches Leben durch poetische Anhängsel zu einem idealen zu erheben: „Der Dichter stattet umgekehrt sein ideales Geschöpf mit den individualisierenden Habseligkeiten der Wirklichkeit aus."[1]) Dies Gesetz gilt ihm unterschiedslos für alle Künste: „Werden nennt Dichtkunst realisierte Idealität, bildende Kunst idealisierte Realität. Was [ist] denn Musik? und ist's denn nicht einerlei, ob ich an Marmor oder an Charakter mein Ideal realisiere?"[2])

Wie gelangt aber der Künstler zu seinem Ideal, wenn er es nicht der Wirklichkeit entnimmt? Eine Antwort auf diese Frage bot jene Leibnizsche Anschauung, daß jede Monade ein Mikrokosmos sei, d. h. alle übrigen in sich „repräsentiert", ein Spiegel des Universums, aber ein lebendiger, der die Bilder der Außenwelt nicht passiv empfängt, sondern aktiv in sich selbst aus inneren Keimen entwickelt. Die Eigenheiten eines Zeitalters zu fühlen und zu begreifen, so führte Tieck in den Briefen über Shakespeare aus, dazu gelangt man nicht durch das Bücherstudium von Kostüm, Sitten und Lebensweise, mag dies auch an sich gut und löblich sein; die Hauptsache ist, daß alle Welt mit ihren nur möglichen Mannigfaltigkeiten schon vorher dunkel in uns liegt. Nichts in der Natur kann uns fremdartig erscheinen, weil im Menschen, diesem Mittelpunkte der Natur, sich alles Einzelne verbunden versammelt, so daß gleichsam alle Reiche in ihm ihre Abgesandten und Repräsentanten haben.[3]) Noch enger schließt sich Wilhelm Schlegel an Leibniz an: Wie jeder Atom ist auch der Mensch ein Mikrokosmos, ein Spiegel des Universums; in keiner äußeren Erscheinung kann daher der Künstler die Natur finden, sondern nur in seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung.[4]) Der echte Dichter ist allwissend,

---

[1]) V.[2] 440 (§ 57). Vgl. S.W. 63, 98. Zimmermann bemerkt am Schluß einer Polemik hiergegen: „Das lebendigste Frauenbild in Jean Pauls Titan, vielleicht in allen seinen Werken, ist jene Linda, zu der ihm Frau von Kalb gesessen hat." Abgesehen davon, daß Linda an Lebenswahrheit hinter einer Gestalt wie Lenette weit zurücksteht, war auch Jean Pauls Verfahren bei ihrer Zeichnung kein anderes als bei seinen übrigen Gestalten, zu denen ihm immer wirkliche Personen Züge lieferten, aber eben nur Züge. — [2]) U. 308 (276). S. oben S. 3. — [3]) Krit. Schr. 1, 151 (1800). — [4]) Berliner Vorles. 1, 103.

sagt Novalis; er ist eine wirkliche Welt im Kleinen. — Bekanntlich hat sich auch Goethe aus eigenster Erfahrung heraus zu dieser Überzeugung bekannt: „Meine Idee von den Frauen ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren oder in mir entstanden, Gott weiß wie. — Ich schrieb meinen Götz von Berlichingen als junger Mensch von zweiundzwanzig Jahren und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.“[1]) Ganz ähnlich sagt Jean Paul: „Goethe machte seinen Götz als ein Jüngling, und Goethe der Mann könnte jetzt die Wahrheit der Charaktere auf dem anatomischen Theater beweisen, welche der anschauende Jüngling auf das dramatische lebendig treten ließ.“[2]) Auch an sich selbst hatte er erfahren, daß „das Genie schon in seiner Jugend so viele Erfahrungen antizipiert hat.“[3]) Als er die Welt, die er in der unsichtbaren Loge und im Hesperus geschildert hatte, später wirklich kennen lernte, fand er, daß er das meiste richtig erraten habe. Obgleich er gelegentlich, ebenso wie Herder,[4]) der Leibnizschen Ansicht, daß die Seele oder Monade die ganze Welt ohne äußere Einwirkung aus sich herausspinne, widersprach,[5]) so fand er es doch begreiflich, daß ein großer Dichter wie Shakespeare nie gesehene Dinge schildere, „da die göttliche Weisheit immer ihr All in der schlafenden Pflanze und im Tierinstinkt ausprägt und in der beweglichen Seele ausspricht.“[6]) Gibt es doch Nachrichten, die uns überhaupt nur durch dichterische Antizipation zukommen können, z. B. die letzten Gedanken und Gesichte eines Sterbenden.[7]) Dichten ist Weissagen, d. h. kein Schließen aus Erfahrungen, sondern ein unmittelbares Antizipieren.[8]) — Namentlich zur Charakterschilderung hatte die alte Schule Erfahrung, Menschenkenntnis für unentbehrlich erklärt. Étudiez la cour et connaissez la ville, verlangte

---

[1]) Zu Eckermann, 26. Febr. 1824; 22. Okt. 28. Vgl. auch Wagner an M. Wesendonk, 19. Jan. 1859. — [2]) V. 439 (§ 57). — [3]) D. 4, 99. — [4]) 8, 194. — [5]) S.W. 61, 98. — [6]) V.² 74 (§ 13). — [7]) V. 26 f. (§ 3). — [8]) V. 79 (§ 13); V.² 147 (§ 22).

Boileau.[1]) Ce ne fut qu'après avoir bien vu la cour et Paris et bien connu les hommes que Molière les représenta avec des couleurs si vraies et si durables, bestätigte Voltaire.[2]) Selbst Lessing meinte, ein junger Mensch, der erst in die Welt trete, könne sie unmöglich kennen und schildern, das größte komische Genie zeige sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer.[3]) Jean Paul gibt die Tatsache zu, aber nicht die Begründung: Menschenkenntnis habe das Genie schon in seiner ersten Blüte,[4]) Aristophanes hätte sehr wohl im 15.[5]) Jahre und Shakespeare im 20. ein Lustspiel schreiben können.[6]) Die Charakteristik des Dramatikers, erklärte A. W. Schlegel, sei etwas von Menschenbeobachtung ganz Verschiedenes und könne derselben unter Umständen überheben; der Dichter stellt an seinen Träumen Erfahrungen an, die ebenso gültig sind als die an wirklichen Gegenständen gemachten.[7]) Auch Jean Paul weist auf die Bedeutung des Traumes hin; Welt- und Menschenkenntnis allein erschaffe keinen lebendigen Charakter, der Weltkenner Hermes oft nur Gliedergruppen.[8]) — „Was man weiß, sieht man erst," hatte Goethe erkannt. „Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben." Jean Paul: „Wollte man poetische Charaktere aus Erinnerungen der wirklichen erklären und erschaffen: so setzt ja der bloße Gebrauch und Verstand der letzteren schon ein regelndes Urbild voraus, welches vom Bilde die Zufälligkeiten scheiden und die Einheit des Lebens finden lehrt." Aufmerksamkeit ist nicht die Mutter des Genies, sondern ihre Tochter.[9]) Die Erklärung der sonderbaren Erscheinung, daß wir uns aus einzelnen Zügen die Idee eines fremden Charakters bilden,[10]) findet er eben bei Leibniz: „In jedem Menschen wohnen alle Formen der Mensch-

---

[1]) III, 391. — [2]) 49, 32. — [3]) Hamb. Dram. St. 96. Vgl. aber St. 34: „Dem Genie ist es vergönnt, 1000 Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus." — [4]) V. 323 (§ 39). — [5]) 15½ ist ein graphisch leicht erklärlicher Druckfehler. — [6]) V. 18 f. (§ 3). Vgl. auch V. 270 (§ 34): Die Überlegenheit der Engländer im Komischen erklärt sich nicht aus ihrem Überfluß an Narren. — [7]) Wiener Vorles. 2², 55 f. — [8]) V. § 57. — [9]) S.W. 38, 85; 49, 178. — [10]) S.W. 20, 31 (1797); vgl. O.¹ 3, 67 (1799).

heit, alle ihre Charaktere, und der eigene ist nur die unbegreifliche Schöpfungswahl einer Welt unter der Unendlichkeit von Welten."[1]) — Novalis spricht einmal von dem „Vermögen, eine fremde Individualität in sich zu erwecken".[2]) Jede Menschengestalt, meint er ein andermal, belebt einen individuellen Keim im Betrachtenden.[3]) So spricht auch Jean Paul von einem „Aufwecken" der Charaktere; „ein ganzer zweiter innerer Mensch richtet sich neben unserem lebendig auf." —

Nach allem Bisherigen könnte es scheinen, als ob Jean Pauls Ästhetik so idealistisch, phantastisch, wirklichkeitsfeindlich sei wie nur irgendeine romantische. Aber wir wissen bereits, daß zwei Seelen in seiner Brust wohnten, die er stets beide zu Wort kommen ließ, wissen, wie sehr ihm die Fichtesche Herabwürdigung der Außenwelt zu einer bloßen Schöpfung des Ichs zuwider war. Er hatte sich anheischig gemacht, aus Fichtes Philosophie dessen künftige Ästhetik zu deduzieren.[4]) Die wenigen ästhetischen Bemerkungen Fichtes (in den Briefen über Geist und Buchstab der Philosophie) entsprachen zwar seinen Erwartungen kaum, obgleich sich der bedenkliche Satz darunter fand, der Künstler müsse unabhängig von aller äußeren Erfahrung aus der Tiefe seines eigenen Gemütes schöpfen;[5]) wohl aber zogen die Romantiker aus seiner Lehre praktisch wie theoretisch die befürchteten Folgerungen. A. W. Schlegel schied bei der Bestimmung des Prinzips aller Kunst die Natur überhaupt aus, da es selbstverständlich sei, daß die Kunst innerhalb der Grenzen der Natur bleibe.[6]) Demgegenüber hält Jean Paul die „alte Aristotelische Definition, welche das Wesen der Poesie in einer schönen (geistigen) Nachahmung der Natur bestehen läßt,"[7]) wenigstens negativ aufrecht, insofern sie nämlich die beiden falschen Extreme der sklavischen Naturkopierung und der phantastischen Naturverachtung ausschließe. Wie Schiller der platten Wiedergabe der Wirklichkeit die gesetzlose Phantasterei gegenüberstellte,[8]) Goethe den Kopisten

---

[1]) V. 435 (§ 56). Vgl. Hippel, Lebensläufe, 1. Aufl. 1, 182: „In jedem Menschen . . . liegen Zurüstungen und Triebfedern zu allen Charakteren." — [2]) 2, 81. — [3]) 2, 28. — [4]) An Jacobi, 29. Jan. 1800. — [5]) 8, 277 (1798). — [6]) Berliner Vorles. 1, 96. 100. — [7]) V. § 1. Sie findet sich nur dem Sinne nach bei Aristoteles. — [8]) 10, 499 ff.; 14, 5.

die Imaginanten,[1]) Schelling den Materialisten die Idealisten,[2]) so kontrastiert Jean Paul die poetischen Materialisten und Nihilisten; und wie Goethe zieht er den getreuen Nachschreiber der Natur dem leeren Phantasten vor. Mit Herder, Moritz, Kant (§ 49) u. a. unterscheidet er zwischen Nachäffen und Nachahmen; er spitzt die Antithese noch schärfer zu: der Dichter solle nicht die, aber der Natur nachahmen. Die Poesie soll die Wirklichkeit nicht wiederholen, aber auch nicht, wie Schiller verlangt hatte, vernichten.[3]) Der romantischen Vernachlässigung des Naturstudiums tritt er aufs nachdrücklichste entgegen. Selbst Tieck mußte ja zugeben, nur der Mittelpunkt liege im Dichter, aber die Außenlinien, die das Bild zum Gemälde machen, müsse er außer sich suchen. So meinte Goethe einschränkend: nur die Welt des Innern sei dem Dichter angeboren; alles Äußere müsse er sich durch Naturbeobachtung aneignen. Zur äußeren Darstellung des innerlich erschaffenen Charakters erklärt Jean Paul Erfahrung und Menschenkenntnis für unschätzbar.[4]) Obgleich selber zu denen gehörig, die „ohne Amt von Auf- bis Untergang saßen und lasen“, hat er jungen Dichtern jederzeit geraten, einen Beruf zu ergreifen, um mit dem Leben in Berührung zu kommen. Die gediegenste Gestalt in Novalis' Ofterdingen sei der böhmische Bergmann, eben weil der Dichter selber einer gewesen.[5]) „Nicht durch Dichter, sondern durch das Leben muß man sich zum Dichten ausbilden.“[6]) — „Unsere größten Dichter leeren ihr Warenlager von Charakteren bald aus und bieten dann nichts als Nachbilder; warum Shakespeare nicht? — Weil er lange lebte und tobte, eh' er schrieb; unsere verleben und vertoben, weil sie geschrieben — weil damals enthaltsamere Zeiten waren im Genießen, Empfinden und Philosophieren — weil die Kräfte gespart blieben und das letzte Buch das

---

[1]) Der Sammler und die Seinigen. Ähnlich Falk, vgl. oben S. 108, Anm. 8. — [2]) 5, 360. — [3]) V. 1013. — [4]) Vgl. U. 1237 (1199): „Ohne poetischen Sinn hilft kein Aufgreifen der Gegenwart, ohne dieses hilft (wenigstens in den ersten Jahren) kein poetischer Sinn; obwohl dieser und Aufgreifen eben recht = 1.“ — [5]) V.[2] 6 f. (§ 2). — [6]) D. 4, 96. Vgl. oben S. 54 f. U. 506 (518): „Das nachahmende Genie holet Honig aus der Blume, der Nachahmer aus dem Bienenstock.“

stärkere daher blieb."[1]) So tritt er im Alter durchaus der Ansicht bei, daß man Romane nicht vor dem 30. Jahre schreiben solle;[2]) er erklärt es für eine Frechheit, daß er in seinen ersten Romanen die höheren Stände geschildert habe, ohne sie zu kennen. Und wie er in der Jugend den Wahn verspottet hatte, daß Begeisterung alle Wissenschaft ersetze,[3]) so hat er auch später Lichtenbergs Predigten gegen die romantische „Unwissenheit in Realien und Personalien" zugestimmt und Goethes allseitige Bildung der Jugend als Muster vorgehalten. Jede Sternen-, Pflanzen-, Landschafts- und andere Kunde der Wirklichkeit ist einem Dichter mit Vorteil anzusehen.[4]) „An der Bildersprache von Görres sieht man die Macht der Wissenschaften und wie bloß durch Wissen jedes Bild sich schärfer ausbildet, indes andere nur Bilder aus Bildern spiegeln und zu Farben reiben. Die Kenntnisse geben nicht bloß Fülle, sondern auch Bestimmtheit und Umriß."[5]) —

Da also die Poesie die Wirklichkeit weder ganz vernachlässigen noch auch einfach wiederholen soll, so fragt sich: welche Abänderungen erleidet die Natur in der Phantasie des Dichters? — Die Romantiker erklärten mit Vorliebe, Dichten heiße Verdichten;[6]) nur entsprach ihre Praxis dem wenig.[7]) Goethe nannte den Dichter den Epitomator der Natur. Schon Aristoteles erblickte (Kap. 26) einen Vorzug der Tragödie vor dem Epos in dem relativ geringeren Umfang jener: *τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ.* Als ein wichtiges Hilfsmittel der Poesie kennt auch Jean Paul die dramatische Konzentration: „Der dramatische Dichter überwältigt uns durch die Verwandlung der Wochen in Minuten und erweckt, indem er die tragische, vielleicht über Jahre hingesponnene Geschichte in wenige Stunden zusammenzieht, unsere Leidenschaften bloß darum, weil er ihnen gleicht, da

---

[1]) U. 1128 (1054). Vgl. A.[1] 6: „Shakespeare in einem Kerker wie die eiserne Maske keinen Shylock." — [2]) Vorrede zur 2. Aufl. der Loge. — [3]) S.W. 62, 131. — [4]) V. 8 (§ 2); N. § 1. Vgl. U. 304 (272): „Es ist doch besser und schwerer, von allem etwas (wegen des Sprungs) als von etwas alles zu wissen, besonders für den Dichter etc." S.W. 26, 156. — [5]) U. 1689 (154). — [6]) Vgl. Tiecks Werke, hrsg. von G. Klee, Bd. 1, S. 29. — [7]) Vgl. oben S. 54.

sie auch wie Taschenspieler und Heerführer uns durch Geschwindigkeit berücken."[1]) So zieht er die dramatische Romanform der epischen vor „aus demselben Grunde, warum Aristoteles der Epopee die Annäherung an die dramatische Gedrungenheit empfiehlt."[2]) — Im Spectator (Nr. 418) heißt es vom Verhältnis des Dichters zur Natur: He is not obliged to attend her in the slow advances which she makes from one season to another, or to observe her conduct in the successive production of plants and flowers. Ähnlich meint Jean Paul, im Reiche der Poesie herrsche eine raschere Zeit; die Poesie soll uns nicht den Frühling erbärmlich und mühsam aus Schollen und Stämmen vorpressen, indem sie Gras nach Gras vorzerret, sondern uns aus finsterem Winter plötzlich in den blühendsten Sommer versetzen.[3]) — Aber wenn auch durch bloße Konzentration schon eine Art von Poesie gewonnen wird, so wie die Stengelblätter sich durch Zusammenziehung in Blumenblätter verkehren: im Grunde bleibt's doch noch „auf Verstärkungsflaschen gezogene Prosa".[4]) Ein weiteres muß hinzutreten.

Die Phantasie, findet Jean Paul, ergänzt und totalisiert alles, sie macht aus abgerissenen Teilen ein in sich geschlossenes Ganzes.[5]) — Schon in der älteren Ästhetik hatte dies eine große Rolle gespielt; auch hier hatte sich der Leibnizsche Begriff des Mikrokosmos als äußerst fruchtbar erwiesen. Mit Vorliebe hatte Leibniz Gottes schöpferisches Walten mit dem künstlerischen Schaffen verglichen. Aus dem Vergleich ward bald eine ästhetische Forderung. Der Dichter, verlangt Lessing, soll das höchste Genie im Kleinen nachahmen, sein Werk ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein.[6]) Nach Mendelssohn muß der Künstler die idealische Schönheit, die in der Natur nirgends anders als im Ganzen anzutreffen ist, in seinem eingeschränkten Bezirke vorzustellen suchen.[7])

---

[1]) S.W. 45, 88. — [2]) V. § 71. — [3]) V. 529 (§ 68). 24 (§ 3). — [4]) U. 498 (510); V. 52 f. (§ 9). — [5]) V. § 7. — [6]) Hamb. Dram. St. 34, 79. — [7]) 1, 289. Vgl. F. 5, Bd. 05 (1789) S. 9: „Mendelssohn: Natur verschönern heißt die Schönheit, die die Natur höheren Endzwecken aufopferte, in ein Werk bringen und so schön sein, als die Natur sein würde, wenn sie nichts anderes hätte sein wollen."

Am nachdrücklichsten forderte Moritz, daß der Künstler den Teil der Natur, den er sich auswählt, zu einem in sich geschlossenen, zusammenhängenden Ganzen und dadurch zu einem Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur bilde.[1]) Der Kunst des Ideals ist es nach Schiller verliehen und aufgegeben, den Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden.[2]) — Auch Jean Paul, von Jugend auf ein begeisterter Verehrer der Leibnizschen Philosophie, liebt den wechselseitigen Vergleich des Dichters mit dem Schöpfer, des Weltalls mit dem Gedicht.[3]) Könnten uns nur, meint er, die Dichter das Universum, sogar mit den Zufälligkeiten, welche uns die Wirklichkeit verwirren, vor die Seele bringen, dann hätten sie das Gedicht der Gedichte gegeben und Gott wiederholt. Der Dichter soll nicht einem Stücke der Natur nachahmen, sondern der ganzen, d. h. ihrem Geiste. Ansicht und Übersicht des Ganzen ist Kennzeichen des Genies; das bloße Talent vermag nie ideal zu runden, d. h. mit dem Teil ein All zu ersetzen.[4])

Diese Auffassung des Kunstwerks als Mikrokosmos bot nun aber auch eine Antwort auf die ästhetische Grundfrage: die Möglichkeit der Lust am dargestellten Übel. Es war der Grundgedanke von Leibniz' Theodizee, daß jedes vereinzelte Übel durch den Zusammenhang des Weltalls gerechtfertigt erscheine, so wie in einem Gemälde oder Musikstück eine isolierte Dissonanz sich durch den Zusammenhang des Ganzen in Harmonie auflöse. Es bedurfte nur einer Umkehrung dieses Gleichnis-Schlusses. Bildet der Dichter sein Werk zu einem völlig abgerundeten, in sich abgeschlossenen Ganzen, zu einem Schattenriß des Alls, so wird, meint Lessing, was als herausgerissenes Glied blindes Geschick und Grausamkeit scheinen müßte, im Zusammenhang des Ganzen Weisheit und Güte sein.[5]) So soll nach Schiller die Tragödie die erquickende

---

[1]) Nachahmung S. 19. — [2]) 14, 6. — [3]) z. B. V. 969; S.W. 31 88. 33, 19. Vgl. F. 8, Untersuchungen II (1794—1801) Nr. 89: „Wie schreiber die Szenen so verflicht, daß in die kleinste die größte g Ganzes machen: so ist die Welt so geordnet, daß das Leb eine Weltgeschichte, der Hauptzweck zu sein schein Individuen ein Ganzes machen." — [4]) V. §§ 2,

Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur erwecken und uns veranlassen, den einzelnen Mißklang in der großen Harmonie aufzulösen.[1]) — Auch Jean Paul, der von der Wahrheit jenes Leibnizschen Gedankens tief durchdrungen war,[2]) erkennt dessen Gültigkeit für die Poesie. Die Welt der Poesie muß die beste sein, worin jeder Schmerz sich in eine größere Freude auflöset; daher ist jede Poesie (z. B. die Klingersche) unpoetisch, wie eine Musik unrichtig, die mit Dissonanzen schließet.[3]) „Ungleich der Wirklichkeit, die ihre prosaische Gerechtigkeit und ihre Blumen in unendlichen Zeiten und Räumen austeilt, muß die Poesie in geschlossenen beglücken.“ Wie Achilles' Lanze soll sie jede Wunde heilen, die sie sticht.[4]) Der Dichter ist Wundarzt, aber für tiefere Wunden als die des Leibes.[5])

Diese Auflösung aller Dissonanzen ist aber nicht mit der vielberufenen poetischen Gerechtigkeit zu verwechseln. Von Bestrafung des Lasters will Jean Paul durchaus nichts wissen.[6]) Er spottet über den solid-kaufmännischen Abschluß der englischen Romane (z. B. des Humphry Klinker), die am Ende über aller Personen Einkünfte, Ehen und Kinder Rechenschaft geben, so daß der Leser ganz satt und ohne alle Phantasien vom Lesetisch aufsteht.[7]) Er hielt es unter Umständen für „romantische Pflicht“, den Leser mit unbeantworteten Fragen zu entlassen.[8]) Nur darf nicht, wie in Goethes Tasso, der geistige Knoten ungelöst bleiben.[9])

Aber auch hiermit ist noch nicht genug bestimmt. Die Tätigkeit der Phantasie besteht nicht in bloßer Zusammenziehung oder Totalisierung, sondern in einer radikalen Umwandlung des gegebenen Naturstoffes. Schon Kant wies darauf

---

[1]) 10, 27; vgl. 2, 341. 344 f. — [2]) Vgl. S.W. 62, 259: „Jeder Irrtum ist mit in die unabsehliche, verwickelte Kette der Weltbegebenheiten eingewebt, seinen Nutzen entdeckt das blöde Auge des Endlichen nie, nur der, der alles sieht, sieht auch ihn.“ — [3]) V. 118 f. (§ 19); V.[2] 174 (§ 25). U. 257 (226): „Die Poesie schildert die beste Welt, die vor der Schöpfung in Gott war.“ — [4]) V. 14 (§ 3). — [5]) S.W. 49, 54. Vgl. U. 687 (279): „Warum haben so wenige Dichter die Ehe gemalt? — weil sie die Gicht' [illegible] durch keine Arzenei aufzulösen verhofften.“ (1805?) — [6]) [illegible]
[7]) S.W. 44, 143. Vgl. Freye, J. P.s Flegeljahre S. 217 f. [illegible]
[9]) S.W. 44, 78.

hin, daß unsere Einbildungskraft aus dem Stoff, den ihr die wirkliche Natur reiche, etwas ganz anderes, Übernatürliches, Geistiges schaffe.[1]) Die Kunst geht zwar von der Nachahmung aus, meinte Tieck, sie muß aber sogleich das Unsichtbare, Geistige hinzufügen, was nirgends äußerlich wahrgenommen wird.[2]) Die Phantasie in höherem Sinne ist nach A. W. Schlegel die innere Anschauungskraft dessen, was nicht im Grade oder der Zusammensetzung, sondern der Art nach alle äußere Wirklichkeit übersteigt; das Ideale liegt nicht in der Quantität, sondern in der Qualität.[3]) — Dies ist ganz Jean Pauls Anschauung. Die Kunst soll nicht die äußere Natur darstellen, sondern die innere, nicht die körperliche Schönheit, sondern die geistige.[4]) Jede Qualität ist für uns eine geistige Eigenschaft, wir können nur durch die inneren Sinne davon Kenntnis haben, da die äußeren überall nur Körper und Quantitäten wahrnehmen.[5])

Durch das Kunstwerk, fand Kant, gebe der Geist des Künstlers von dem, was und wie er gedacht hat, einen körperlichen Ausdruck; er erinnert an das sehr gewöhnliche Spiel unserer Phantasie, leblosen Dingen einen Geist unterzulegen, der aus ihnen spricht.[6]) Das Idealische, was das Kunstwerk von der Natur unterscheidet, meint Jean Paul, ist der in die Materie eingedrückte Geist des Künstlers. Wir sehen in einem gemalten Christuskopf den gedachten, der vor der Seele des Künstlers ruhte. Unser Unvermögen, uns irgend etwas Existierendes leblos zu denken, unser unwillkürliches ewiges Personifizieren der ganzen Schöpfung macht, daß ein Apollokopf uns nur als die Physiognomie der Seele des Bildhauers erscheint.[7])

Hierbei handelt es sich nun aber nicht um ein bloßes Spiel der Einbildungskraft, um einen rein psychologischen Vorgang, sondern um das metaphysische Geheimnis des Zusammenhangs von Körper- und Geisteswelt. Saget uns, ihr Weisen, fragt Jacobi: wie erfand der Mensch mit dem

---

[illegible] [2]) Krit. Schr. 3, 168. — [3]) 12, 279; 8, 11 (Fragm. 236). — [illegible] 45, 92. Vgl. auch Jakob Böhmes Begriff der [illegible] 45, 93 f.

Gedanken das Wort, mit dem Worte den Gedanken? Woher die Gabe des Ausdrucks von Empfindungen, sowie im gleichgeschaffenen Wesen die Gabe der Mitempfindung, das Verständnis, da doch der ausdruckvollste Laut der Empfindung als Laut nicht ähnlicher der Empfindung ist als das Wort der Sache, als der Schall Leu dem Tiere dieses Namens, als Mienen und Gebärden den Leidenschaften, die sich in ihnen äußern? — Seine Antwort lautet: die sinnliche Offenbarung des Geistigen, die geistige Auslegung des Sinnlichen geschehen unmittelbar, durch Instinkt.[1]) Schon Home fand für unser Verstehen einer Leidenschaft aus ihren äußeren Kennzeichen keine andere Erklärung als die Natur, d. h. ein ursprüngliches Vermögen des Menschen.[2]) Da Geist und Materie sich durchaus entgegengesetzt sind, sagt Wilhelm Schlegel, so daß gar kein allmähliches Übergehen aus einem in das andere stattfindet, so geschieht die materielle Offenbarung des Geistigen und andererseits das Erkennen des Geistigen im Materiellen durch einen absoluten Akt, ohne Erfahrungen und Schlüsse.[3])

Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, wie sehr Jean Paul von der Unvergleichbarkeit von Körper und Geist überzeugt war.[4]) Mit Lichtenberg hielt er den Sprung von einem zum anderen für unermeßlich: „Den ungeheuren Sprung vom Sinnlichen als Zeichen ins Unsinnliche als Bezeichnetes — welchen die Pathognomik und Physiognomik jede Minute tun muß — vermittelt nur die Natur, aber keine Zwischenidee; zwischen dem mimischen Ausdruck des Hasses z. B. und diesem selber, ja zwischen Wort und Idee gibt es keine Gleichung.“ [5]) Ein Instinkt der Natur, dieselbe unbekannte Gewalt, welche in uns Leib und Geist verschmolz, zwingt uns, auch außer uns überall ohne Schluß und Übergang aus der Materie den Geist zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken,

---

[1]) 3, 214 ff. — [2]) 2, 142. — [3]) Berliner Vorles. 1, 91; Werke 7, 114. — [4]) Oben S. 70. — [5]) V. 191 f. (§ 27). Vgl. Lichtenberg 3, 409. 466. A.[1] 32: „Lichtenbergs Einwand gegen die Physiognomik.“ — L. läßt bekanntlich nur die Gellertsche Physiognomik allenfalls gelten, die sich nicht wie die Lavaters auf angeborene, sondern auf erworbene Züge stützt. Vgl. dazu V. 434 (§ „Zwar spricht das Gesicht oder das Äußere, diese Charaktermaske d borgenen Ich, eine ganze Vergangenheit aus und damit Zukunft

aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes, aus äußerer Bewegung innere.[1])

Die Deutung dieses geheimnisvollen Instinkts gab jene mystische Naturanschauung Hamanns, nach welcher die ganze körperliche Natur nur Ausdruck und Gleichnis der Geisterwelt ist.[2]) Überall, wo wir dieser Anschauung begegnen, in der Theosophie des Julius in Schillers Philosophischen Briefen, in den Herzensergießungen des Klosterbruders, in Schellings Naturphilosophie, stellt sich wie von selbst wieder jenes Leibnizsche Bild des Universums als Kunstwerk Gottes ein. Schiller sieht in den Gesetzen der Natur die Chiffern, in denen Gott sich uns verständlich macht; wir besprechen uns mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, durch die Weltgeschichte — wir lesen die Seele des Künstlers in seinem Apollo. Dem Klosterbruder sind Natur und Kunst zwei geheimnisvolle Sprachen. Wie die Kunst sich einer Hieroglyphenschrift bedient, das Geistige und Unsinnliche in sichtbare Gestalten hineinschmelzt und in menschlicher Gestalt uns das Unsichtbare unseres Innern zeigt, so ist die Natur das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über Gottes Wesen und Eigenschaften. Was wir Natur nennen, sagt Schelling, ist ein Gedicht, das in geheimer Schrift verschlossen liegt. Durch die Sinnenwelt blickt nur, wie durch Worte der Sinn, das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.[3]) Auch Jean Paul war diese mystische Naturansicht nicht fremd; auch für ihn gibt es im Endlichen keine Sache, die nicht etwas Geistiges bedeutet und bezeichnet. „Der Mensch wohnt hier auf einer Geisterinsel, nichts ist leblos und unbedeutend . . . und wir sollen ahnen, denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber, in ein fremdes Meer hinaus.“[4]) Mythologie, Geisterfurcht und aller Aberglauben irren zwar in dem partiellen Gegenstand, aber nicht in dem zugrunde liegenden wahren Gefühl, daß in allem Körperlichen ein Geist regieren müsse.[5])

Auch der Leibnizsche Gedanke von der Harmonie des Weltganzen stellt sich hier wieder ein. Zwar wisse auch er

---

[1]) V. 345 (§ 45). 369 (§ [illegible]). — [2]) Hamann 1, 88. — [3]) 3, 628. — [4]) V. 370 (§ 49). — [illegible] W. 63, 271 (1802).

für die Tätigkeit des vollkommensten Wesens kein erhabeneres Bild als die Kunst, entgegnet Raphael (Körner) seinem theosophischen Freunde, aber das Universum sei für uns, die wir nur einen kleinen Teil desselben übersehen, kein reiner Abdruck des Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers. So meint der Klosterbruder: Die Natur, soviel davon ein sterbliches Auge sieht, gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit; Gott selber aber mag wohl die ganze Natur auf ähnliche Weise ansehen, wie wir ein Kunstwerk. Ist eine Harmonie zwischen Leib und Seele, Erden und Geistern zugelassen, sagt Jean Paul, dann muß Gott sich ebenso am Weltall offenbaren wie der Leib die Seele ausspricht, und das abergläubige Irren besteht nur darin, daß wir diese geistige Mimik des Universums ganz zu verstehen wähnen; eigentlich ist jede Begebenheit eine Weissagung und eine Geistererscheinung, aber nicht für uns allein, sondern für das All, und wir können sie darum nicht deuten.[1])

Und wiederum wird aus dem Vergleich durch Umkehrung eine Forderung. Da die sichtbare Welt durchaus ein Bild der unsichtbaren ist, in welcher nichts liegt und vorgeht, das nicht durch etwas Materielles abgebildet würde, so ist es, meint Sulzer, das eigentliche Werk der redenden Künste, uns die unsichtbare Welt durch die sichtbare bekannter zu machen.[2]) So sagt Jean Paul: Voll Zeichen steht die ganze Welt und Zeit; das Lesen dieser Buchstaben fehlt, wir brauchen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen: die Poesie lehrt lesen.[3]) Sie ist der Schlüssel, den es nach Hamann braucht, die Chiffern des Buchs der Natur aufzulösen.[4]) „Sie soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern.“[5]) —

Die Phantasie schafft aus Körper Geist, aus Quantitäten Qualitäten; alles Geistige aber ist unbestimmt und unendlich.[6]) Damit sind wir bei dem letzten und wichtigsten Grundbegriff der Jean Paulschen Ästhetik angelangt. — Mit den Romantikern

[1]) V. 168 f. (§ 24). Vgl. Lichtenberg 3, 430 ff.: Es gibt wohl objektive Lesbarkeit von allem in allem, aber nicht für uns, die wir das Ganze nicht übersehen. — [2]) „Bild“. — [3]) V. 538 (§ 69). — [4]) 1, 148. — [5]) V. 1013. — [6]) S. 45, 92; V. 157 (§ 23). 167 (§ 24).

teilte Jean Paul die „Überzeugung der ganzen hiesigen irdischen Bettelei“,[1]) das „Gefühl von dem unauflöslichen Widerspruch des Unbedingten und des Bedingten“,[2]) das zwar bei ihm, da sein Glaube an die reale Existenz einer zweiten Welt stets unerschüttert blieb, nicht zu weltschmerzlicher Verzweiflung führte, wohl aber zu romantischer Sehnsucht nach dem Unendlichen. Im Menschen wohne ein „Sinn des Grenzenlosen“, eine Begierde nach dem Unendlichen, führte er in der Abhandlung über die Magie der Phantasie und gleichzeitig im Hesperus aus;[3]) und Otto erkannte sogleich, daß sich in diesem Begriff das ganze Gedankensystem Jean Pauls zur Einheit zusammenschließe.[4]) Diese Begierde nun vermag die Wirklichkeit nie zu stillen, wohl aber „die schwimmenden nebligen elysischen Felder der Phantasie“, die das Absolute und Unendliche der Vernunft anschaulich vor den sterblichen Menschen führt.[5]) „Das Idealische in der Poesie ist nichts anderes als diese vorgespiegelte Unendlichkeit.“[6]) — Das arme dürstende Herz, heißt es ähnlich in den Phantasien über die Kunst, wird durch nichts in dieser Welt so gesättigt als mit dem Genusse der Kunst; in der Vollendung der Kunst sehen wir am reinsten und schönsten das geträumte Bild eines Paradieses, einer unvermischten Seligkeit.[7]) Und selbst der diesseitsfreudige Goethe meinte: Wir wähnen im Anblick der Schönheit einer Heimat näher zu sein, nach der unser Bestes, Innerstes ungeduldig hinstrebt.[8]) — Es ist demnach kein „bloßes Gleichnis“, wenn Jean Paul die Poesie „die einzige zweite Welt in der hiesigen“ nennt.[9]) Schon im Kampanertal nennt er das innere Universum der Tugend, Schönheit und Wahrheit eine „hienieden in die physische vererzete zweite Welt“; Schönheit, fügt er hinzu, nehme er dabei in dem Sinne, den Schiller in seiner ästhetischen Kritik damit verknüpfe.[10]) Er dachte offenbar an jene Anschauung der „Künstler“, daß sich die Kunst als einzige unter den

---

[1]) S.W. 65, 248 (23. Okt. 95). — [2]) Fr. Schlegel 2, 198. — [3]) S. oben S. 11 f. — [4]) O.[1] 1, 235 f. (27. April 95). — [5]) V. 45 (§ 7). — [6]) S.W. 45, 91. — [7]) S. 129, 220 (Tieck). — [8]) Aus der Allemagne der Staël zitiert und lobt J. P. S.W. 44, 46 den Satz: „C'est que le beau nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le regret vivent à la fois dans notre cœur.“ — [9]) V. § 1. — [10]) S.W. 40, 47. 59.

Himmlischen mit dem Menschen in die Sterblichkeit habe einschließen lassen, um mit lieblichem Betruge Elysium auf seine Kerkerwand zu malen; daß uns einst als Wahrheit entgegengehen werde, was wir hier als Schönheit empfunden. Die Poesie, sagt er ähnlich in der Vorschule, malt auf den Vorhang der Ewigkeit das zukünftige Schauspiel.[1])

Wie ist aber diese Sehnsucht nach einer Welt möglich, die wir gar nicht kennen? — Eine Erklärung oder vielmehr eine Analogie dafür fand Jacobi in dem Instinkt, vermöge dessen das Tier „weiß, sucht und findet, was es innerlich begehret und nicht kennt"; der Trieb nach dem Übersinnlichen ist der Instinkt des Menschen: er müßte mit seiner ganzen Menschheit sich selbst zur Torheit werden, wäre jener Instinkt eine Lüge.[2]) — Herder, der in der deterministischen Erklärung des Instinkts die „Verwüstung aller Philosophie" sah,[3]) hätte diese Schlußfolgerung nicht gelten lassen. Um so mehr fand sie Jean Pauls Zustimmung; auch er erkannte, das eigentliche Welträtsel liege im Instinkt, der seinen Gegenstand zugleich fordert, bestimmt, kennt und entbehrt. Jedes Gefühl der Entbehrung setzt die Verwandtschaft mit dem Entbehrten, also schon dessen teilweisen Besitz voraus; aber doch nur wahre Entbehrung macht den Trieb, eine Ferne die Richtung möglich. Das Überirdische, wonach der Instinkt des Menschen trachtet, ist daher so entlegen als gewiß; es müßte denn im Menschenherzen die Natur die erste Lüge sagen.[4]) — Wie nach Platos Phädros die Mania der Musen nur eine Sonderform des allgemeinen Himmelsdranges der menschlichen Seele ist, so identifiziert Jean Paul den genialen Instinkt mit dem überirdischen Triebe.[5]) Um höhere Schönheiten zu schaffen und zu erkennen, muß der Mensch den irdischen Trieb überwunden haben.[6])

Diese Identität des Göttlichen und des Schönen ist zu allen Zeiten von erlauchten Geistern, bald als Faktum, bald gleichnisweise, ausgesprochen worden. Zur eigentlichen Basis der Ästhetik wurde sie aber doch erst durch die Romantik,

---

[1]) V. 1013. — [2]) 3, 216 ff. Woldemar, 2. Aufl. 1, 91. — [3]) 5, 23; 13, 98. — [4]) An Jacobi, 13. Aug. 1802; V. § 13. — [5]) V. § 14. — [6]) Vgl. Vorrede zur Loge, Nr. 8; O.[1] 1, 171 (22. Juli 94).

durch Schellings Kunstphilosophie, mit der sich daher Jean Paul vielfach eng berührt. So geht auch nach Schelling der künstlerische Trieb aus dem Gefühl des inneren Widerspruches im Menschen hervor, sowie es wiederum nur der Kunst gegeben sein kann, unser unendliches Streben zu befriedigen und auch den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösen. Die Kunst ist also das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte.[1]) Auch Schelling setzt das Vermögen, den Widerspruch in uns aufzuheben, in die Einbildungskraft (das Dichtungsvermögen).[2]) Da das Gefühl, das die Vollendung des Kunstprodukts begleitet, das Gefühl absoluter Befriedigung sein muß, so ist Ruhe und stille Größe der äußere Ausdruck des Kunstwerks.[3]) Die höchste Seligkeit, sagt Jean Paul, d. h. das, wonach wir streben, ist nicht wieder ein Streben, sondern genießendes Ruhen; daher drückte der Grieche durch Ruhe die höchste Freude aus.[4]) — Eigentlich gebe es nur ein absolutes Kunstwerk, behauptet Schelling. So spricht Jean Paul von der genialen Gleichheit, denn es gebe nur ein Göttliches.[5]) — Wie bei Jean Paul, so schwinden bei Schelling die Grenzen zwischen dem Erhabenen und Schönen, da ja beide das Unendliche darstellen.[6]) — Die Kunst, erklärt Schelling, öffnet gleichsam das Allerheiligste; jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und die idealische Welt trennt.[7]) Jean Paul: „Jenes Etwas, dessen Lücke unser Denken und Anschauen entzweiet und trennt, dieses Heiligste zieht die Poesie durch ihre Zauberei vom Himmel näher herab.“[8])

Jean Paul durfte also wohl behaupten, daß seine Ansicht an die des Schellingschen Idealismus grenze.[9]) Der Gegensatz, der bei aller Übereinstimmung zwischen ihnen bestehen bleibt, ist eben der von Idealismus und Realismus. Nach Schelling wohnt jenes Höchste und Letzte, das alle Widersprüche aufhebt, in unserem eigenen Innern, für Jean Paul hat es außer-

---

[1]) 3, 616 ff. — [2]) 3, 626. — [3]) 3, 620. — [4]) V. § 19. — [5]) V. 82 f. (§ 14). — [6]) 3, 620 f.; 5, 469. — [7]) [illegible] — [8]) V. 1013. — [9]) V. 1018.

weltliche Realität; wir können es nicht schaffen, sondern nur finden.[1]) Nach innen geht der geheimnisvolle Weg, verkündete Novalis; in uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, ist jene Stelle außer der Welt gegeben, und Archimedes kann nun sein Versprechen einlösen. Jean Paul aber beharrte mit Jacobi auf der Meinung, daß jener erste Standpunkt nicht in uns zu finden sei.[2])

Durch die Auffassung der Poesie als einer antizipierten zweiten Welt wird jene früher geschilderte, nach welcher die Poesie ein verkleinertes Abbild der vorhandenen Welt darstellt, in den Hintergrund gedrängt. Nicht mehr Leibniz', sondern Jacobis Philosophie bildet die Grundlage von Jean Pauls Ästhetik. Für Goethes Spinozistische Weltanschauung waren beide Ansichten nicht unvereinbar:

„Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh' im Endlichen nach allen Seiten."

Aber Jean Paul war nie Pantheist; Endlichkeit und Unendlichkeit, Körper und Geist, Wirklichkeit und Ideal waren ihm getrennte Welten. Der Gegensatz des sentimentalen zu dem naiven, des romantischen zum klassischen Dichter kommt hier zu klarem Ausdruck. Goethe nannte es einen wahren Mißbrauch der Poesie, durch das ewige Reden von dem Jammer der Erde und den Freuden des Jenseits einander in noch größere Unzufriedenheit hineinzusetzen; die Poesie sei uns doch eigentlich gegeben, um die kleinen Zwiste des Lebens auszugleichen und den Menschen mit der Welt und seinem Zustande zufrieden zu machen.[3]) Jean Paul entgegnet: nur die gemeine Seele könne leiden, wenn die Poesie ein Engel des Himmels, ein Todesengel der Erde sei.[4]) — Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß er auch in diesem Punkte eine entschiedene Entwicklung durchgemacht hat, die seinem Übergange von satirischer Verbitterung zu versöhntem Humor parallel geht. In seiner sentimentalen Periode betrachtet er die Poesie noch durchaus als Gegensatz und Feindin der Wirklichkeit. Er warnt seine Leser davor, den Mondschein der Dichtkunst für den Morgen der Wahrheit zu halten, die

[1]) V. 1011 f. 75 (§ 13); S.W. 40, 59. — [2]) V. 498 f. (§ 64). Jacobi 3, 213. — [3]) Zu Eckermann, 24. Sept. 27. — [4]) V. 1017.

idealen Gestalten der Poesie im staubigen Alltagsleben zu suchen.[1]) Beim Autor zwar, meinte er, werde die ewige Sehnsucht nach dem Ideal durch die Darstellung entbunden wie die Liebe durch Besitz, der grelle Kontrast des Ideals mit der Alltäglichkeit gemildert; aber beim Leser, der die Darstellung nur betrachte, sei es umgekehrt.[2]) — Auch in der Vorschule hat Jean Paul diese Auffassung noch keineswegs überwunden; er spricht von dem Vernichtungskriege zwischen irdischem und überirdischem Triebe, in dem es keine Möglichkeit des Vertrages gebe,[3]) von der Poesie als dem Todesengel der Erde. Aber neben solchen Bemerkungen stehen andere, die Goetheschen Geist atmen. Gerade im Genius findet Jean Paul die Kluft zwischen beiden Welten überbrückt, das unbehilfliche Leben mit dem ätherischen Sinn versöhnt, ja vermählt; in der echten Poesie strahlt Harmonie und Schönheit von beiden Welten wieder, die Aussöhnung beider ist eben das Ideal, und jede Poesie unpoetisch, die, wie z. B. die Klingersche, Ideal und Wirklichkeit, statt sie auszusöhnen, noch mehr zusammenhetzt.[4]) Solche Aussprüche, sowie die oben angeführten Ermahnungen an den Dichter, sich in Natur und Leben umzutun, halten der weltfeindlichen Tendenz von Jean Pauls Poetik ein hinreichendes Gegengewicht und lassen die Vorschule als Gegenstück zu den Flegeljahren erscheinen, in denen ja auch Poesie und Leben miteinander versöhnt werden sollten, ohne einem von beiden Abbruch zu tun. Hatte freilich Jean Paul hier gezeigt, daß der Mensch bei den besten Flügeln für den Äther doch auch ein Paar Stiefel für die Gasse brauche, so trat er in der Levana wieder für die Weckung des poetischen Sinnes ein, „da zwar Prose, aber nicht Poesie zu erlernen, und Flügel leichter Füße finden als Füße Flügel“.[5]) Und sein letztes Wort blieb denn doch, der Dichter solle nicht nur,

---

[1]) S.W. 7, XXI (1797); D. 3, 78 f. (1801). — [2]) An Schlichtegroll, 21. Febr. 97 (F. 24, Briefbuch, ungedruckt). — [3]) V. 80 (§ 14). — [4]) V. 89 ff. (§ 15). 544 (§ 72). Vgl. U. 776 (306): „Ihr nennt immer den Fall, wo Wirklichkeit und Dichtkunst sich best [illegible] ichts hat. — Aber wenn beide sich nun ähnli [illegible] ie. Ihr wißt nicht, wie eine Begeiste [illegible] — nur auf die Gattin wirkt.“

wie Goethe, das nahe Grün der Erde, sondern auch, wie Klopstock, das tiefe Blau des Himmels malen, das am Ende doch länger Farbe halte.[1])

---

5. Kapitel.

Stoff und Form.

Im Brennpunkt jenes Streites, der im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Weimar in zwei feindliche Lager schied, stand die alte, ewige, nie ganz zu lösende Frage, ob im Kunstwerk der Stoff oder die Form das Ausschlaggebende sei. Jean Paul stellte sich, wie wir gesehen haben,[2]) mit Entschiedenheit auf die Seite der Antiformalisten. Auch später hat er diesen Standpunkt nicht verlassen;[3]) aber er ist dem Problem tiefer auf den Grund gegangen, indem er zwischen innerem und äußerem Stoff, innerer und äußerer Form unterschied.

Die äußere Form erscheint ihm als verhältnismäßig unerheblich; es gebe Poesie schon ohne Metrum, ja ohne dramatische, epische oder lyrische Form.[4]) Wie sogar Goethe die alte Streitfrage, ob ein Gedicht, in Prosa aufgelöst, noch Poesie bleibe, wiederholt bejahte, so meint Jean Paul, wenigstens das echt griechische Gedicht werde durch Auflösung nicht zerstört.[5]) Von Jugend auf hegte er wie Klopstock eine Abneigung gegen den Reim, der so leicht den Inhalt vergewaltigt. Man hat oft seine eigene Unfähigkeit zu Reim und Metrum als Ursache dieser Abneigung angeführt; doch handelt es sich immer in solchen Fällen um Wechselwirkung. — Er war aber nicht gesonnen, mit dem Metrum zugleich auf den Schwung und die Freiheiten poetischer Sprache Verzicht zu leisten. Klopstock,

---

[1]) S.W. 45, 81. — [2]) Oben S. 16. — [3]) U. 963 (417) notiert er sich aus Sulzer („Schön“), jedenfalls, um es zu widerlegen (V.² § 4!): „Das Schöne gefällt uns ohne Rücksicht auf den Wert seines Stoffes wegen seiner Form oder Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in anderen Absichten brauchbar macht.“ — [4]) V. § 1. Vgl. Aristoteles Kap. 9. Fr. Schlegel nannte (2, 355) solche keiner bestimmten Dichtgattung unterworfene Poesie „chaotische Überhauptpoesie“. — [5]) S. oben S. 53, Anm. 3.

der den Abstand zwischen Poesie und Prosa möglichst weit wünschte, hatte z. B. der Prosa die Voranstellung des Genitivs untersagt,[1]) wogegen Jean Paul energisch protestiert.[2]) Aber auch Goethe (in seiner klassischen Periode) und die Romantiker erklärten sich gegen die „Aftergeburt“ der poetischen Prosa; Wilhelm Schlegel behauptete, der Dichter müsse mit dem Metrum zugleich alle Ansprüche auf eigentlich poetische Schönheiten aufgeben;[3]) dagegen scheint folgende Bemerkung Jean Pauls gerichtet: „Unterschied der Poesie und Prose. Nicht der Grad [darüber: des Feuers]. Allmählich steigt die Prose zu allen poetischen Bildern; nur darf sie nicht mit dem Maximum anfangen wie die Poesie, sondern mit der Klimax. Schlegels Bezeichnen und Darstellen 1.) verfließt in den Grenzen, 2.) es gibt keine reine Bezeichnung außer durch Zahl und Buchstaben. — Das Silbenmaß (nicht der Rhythmus oder der Wohlklang, der auch in der Prose), d. h. die Wiederkehr desselben Klanges macht die Poesie, weil sogar die einfachsten bilderlosen Gedanken durch Metrum dichten lernen. ‚Im Lyrischen oft keine Wiederkehr‘[4]) — doch stets ein Maß. Bei der Prose kann oft der Klang vergessen werden (wie die Bilder) und wird nur zum Steigern des Feuers gefodert.“[5])

Es gibt also für Jean Paul poetischen Stoff schon ohne alle Form. So ist ihm alles Wunderbare für sich poetisch,[6]) jede wahre Sittlichkeit unmittelbar poetisch: ein Heiliger ist dem Geiste eine poetische Gestalt, sowie das Erhabene in der Körperwelt.[7]) Wie Goethe mit Möser den Aberglauben die Poesie des Lebens nannte, handelt Jean Paul von der Poesie des Aberglaubens.[8]) Jede Kraft ist und wirkt poetisch,[9]) ebenso jede zeitliche oder örtliche Ferne;[10]) die Stoffwelt der griechischen Dichtung glänzt uns schon außerhalb des Gedichtes poetisch, so wie Honig, Milch und andere arkadische Wörter uns als Bilder mehr anziehen denn als Urbilder.[11]) Die große Land-

---

[1]) 9, 191. Vgl. 8, 158 f. 10, 202. — [2]) V.² 664 (§ 83). — [3]) 7, 102. 54. — [4]) Vgl. W. Schlegel 7, 127. 235; 11, 192. Es ist aber durchaus auch Schlegels Ansicht, daß der Gleichtakt, nicht der Rhythmus das Auszeichnende der Poesie sei. — [5]) U. 598 (440). — [6]) V. § 5. Vgl. Aristoteles Kap. 24: *τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ*. — [7]) V. 123 (§ 20). — [8]) V. § 24. — [9]) U. 430 (423); vgl. V. 447 f. (§ 58). — [10]) S.W. 44, 146. — [11]) V. 131 (§ 21).

schaft Natur kann der Dichter fast ohne Auslassungen abschreiben, sie ist überall groß und edel.[1]) — Wir begegnen diesem Grundsatz auch in Jean Pauls Praxis, wenn er poetische Motive sammelt und aufspeichert, ohne sich vorerst über Ort und Art ihrer Verwendung klar zu sein.[2])

Damit will nun aber Jean Paul nicht etwa die Poesie auf „poetische" Stoffe im engeren Sinne beschränken. Er warnt sogar Jünglinge davor, sich in fremde Länder und Zeiten, nach Griechenland und Morgenland zu werfen.[3]) Vielmehr ist er der Meinung, daß jeder Stoff poetisch sei, der aus dem Innern des Dichters quillt. — Goethe pflegte zwischen Gehalt und Stoff zu unterscheiden. Den Stoff, meinte er, sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat.[4]) „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern."[5]) Ähnlich unterscheidet Jean Paul zwischen innerem und äußerem Stoff; der letztere, der uns als Wirklichkeit umgibt, ist ohne Veredlung durch Form der Poesie gleichgültig; aber es gibt einen inneren Stoff, gleichsam angeborene, unwillkürliche Poesie, einen geistigen poetischen Stoff, der seine Form selber erzeugt und nicht erst angemessen bekommt.[6]) Nur die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben.[7]) „Wie der kategorische Imperativ noch keine Handlung bestimmt, so die beste ästhetische Einsicht kein Geschöpf, das durchaus (die [darüber: zufällige allgemeine] Form ausgenommen) ein Abkömmling der inneren heiligen

---

[1]) V. 636 (§ 80). — [2]) Vgl. W. 2, 29: „‚Bienen besuchen Lindenblüten noch im Mondschein.' Eine solche Stelle zog als eine poetische Schönheit, als eine poetische Entzückung in mich ein, ob ich gleich noch nicht wußte, wo sie zu gebrauchen." (Gebraucht z. B. S.W. 29, 162; 54, 229; 56, 74.) — [3]) V. 9 (§ 2). — [4]) Maximen und Reflexionen III. — [5]) Noten zum Diwan, „Eingeschaltetes". — [6]) V. 81 (§ 14); V.[2] 33 f. (§ 4). Vgl. U. 114 (83): „Wer Stoff hat, findet leicht die Form, nicht umgekehrt." Auf einem losen Blatt: „Zweierlei Form, die technische, die poetische aus dem Gemüt." — [7]) V. 85 (§ 14). Vgl. Kant § 47: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent."

Individualität ist. — Keine Form kann ein Nichts fassen und machen. (A. Schlegel.) In jedem Gedicht offenbart sich das Gemüt des Verfassers, seine Kraft, seine Erhebung, sein Weltzorn, seine Vergangenheit und Zukunft auf einmal."[1]) — „Der Stoff — das Gemüt — ist alles; Ramler, [darüber: Kotzebue,] Hagedorn etc. Diese haben nur Form, und ihr Gemüt gleicht aller Welt. In Goethes neuen Gedichten ist nur der Stoff (seine Weltanschauung) bedeutend, nicht die schlaffe Form."[2]) — „Immer wähle auch Tieck besonnen sich poetische Form: sein poetisches Gemüt regiert und grundiert doch jede Verirrung."[3]) — Und so fand Jean Paul, daß man sich eigentlich nur um Worte streite: „Gerade die neuen Schreier, daß nur die Form alles und der Inhalt nichts bedeute, bringen nur diesen, nicht jene; mehr den poetischen Geist als Leib; aber Form heißet ihnen eben der poetische Geist und Inhalt die materiellen Bestandteile, die er organisch belebt."[4]) Wohl hatte auch er erfahren, daß ein philosophisches oder poetisches Werk uns oft scheinbar durch bloße Form anzieht, ohne daß uns die Materie interessiert:[5]) „Es gibt eine doppelte Materie, wovon man die eine für Form hält. Lessings antiquarische Streitschriften behalten auch für den Interesse, dem die Ausmittlung der Materie gleichgültig wäre. Aber hier ist es nicht die Form — sein Stil etc. —, sondern die sich im Streite offenbarende deutsche Mannesseele, die er war, nicht bloß hatte. Seine Wendungen mögen veralten und verkrüppeln: der alte Lessing wird doch in jeder Seite wieder jung."[6]) —

So entschieden übrigens Jean Paul jederzeit die Ansicht vertreten hat, der rechte Gehalt könne wohl den Reiz der Formen entbehrlich machen, aber nie die Form den schalen Inhalt vergüten, so ist er doch der genialischen Nichtachtung aller äußeren Form theoretisch wie praktisch jederzeit ent-

---

[1]) U. 469 (481); D. 4, 158 unvollständig. — [2]) U. 569 (411). (1803.) Vgl. U. 338 (310): „Beweise, daß kein Gedicht von Goethe korrekt ist, aber ohne Schaden." 901 (455): „Daß den Menschen mehr am Geiste eines Werkes als an der Form gelegen, seh' ich daraus: wenn Goethe etc. auf einmal 50 Bände gäbe mit verschiedener Form, wär' ihnen nicht so lieb als ein neuer Band von einem anderen Autor." — [3]) U. 885 (440). — [4]) U. 330 (298). — [5]) Vgl. oben S. 44, Anm. 2. — [6]) U. 1307 (1168).

gegengetreten.[1]) Wie er von sich behaupten durfte, er habe auf seine Prosa mehr Sorgfalt verwandt als viele andere auf ihre Verse, so hat er die in der jungen Generation immer mehr einreißende Formlosigkeit aufs tiefste beklagt; ja, er hat gelegentlich auf die „Gefahren des Stoffüberflusses" hingewiesen.[2]) Das Höchste findet doch auch er schließlich, wie noch alle, die sich in diese Streitfrage eingelassen, in der Vereinigung und gegenseitigen Durchdringung von Stoff und Form.[3])

---

6. Kapitel.

Objektivität und Subjektivität.

Der Kampf zwischen Formalisten und Materialisten war nun — und ist — gleichzeitig ein Gegensatz von Phantasten und Sentimentalisten. — Den Stürmern und Drängern hatte es für ausgemacht gegolten, daß nur „ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz" den Dichter mache. Den Nachahmungstheoretikern, die behaupteten, auch der lyrische Dichter gebe nur nachgeahmte Empfindungen, erwiderte J. A. Schlegel: Man wird gewiß nur halb so sehr für Gedichte eingenommen, wenn man sie bloß für Nachahmung, bloß für ein Werk der Verstellung, bloß für ein Spiel der Einbildungskraft ansieht, als wenn man sie mit der Überzeugung liest, daß der Poet hier nicht nachgeahmet, sondern aus vollem Herzen gesungen hat.[4]) — Für ein freies Spiel der Einbildungskraft erklärte aber auch Kant die Poesie und leistete damit der formalistischen Partei mächtigen Vorschub. Im Anschluß an ihn führte Schiller alle Kunst auf den menschlichen Spieltrieb zurück. In der romantischen Ironie erfuhr der Begriff eine weitere bedenkliche Steigerung. Lehrte man auch nicht

---

[1]) Im Entwurf der Vorrede zur 2. Aufl. der Vorschule heißt es: „Zeige gegen ihn [Bouterwek] deine Achtung für Formen." — [2]) N. § 8. Vgl. noch U. 1577 (68): „Der Stoff kann nachgehäuft, nachgebracht werden; aber die Form schließt jede andere Form und manchen Stoff aus. Form ist etwas Höheres als Einkleidung, wiewohl sie als Einkleidung jede kleinere bestimmt." — [3]) V. 751. 784. — [4]) 2, 223.

gerade, wie Jean Paul behauptet, „man könne seinen Vers und seinen Sonettenreim auf alles machen, möge man nebenher empfinden, was man wolle,“[1]) so wurde doch vom Dichter verlangt, daß er sich selber nach Belieben stimmen, sich ganz aus sich selbst affizieren könne.

Jean Paul ist dieser Lehre zeitlebens entgegengetreten; aber er hat sich doch schon in seiner sentimentalen Periode über den beschränkten Standpunkt der Geniezeit erhoben. Wohl hat er die Unerläßlichkeit wahrer und tiefer Empfindung jederzeit betont. Empfindung ist ihm die Mutter und der Zunderfunke, das Gemeinschaftliche, der Blutumlauf aller Dichtung.[2]) „Unbeschreiblich ist der Abbruch, den jeder Dichter seinen Geisteswerken tut, wenn er nicht stark empfindet . . . denn bloße poetische Richtung und Form ohne Herzensstoff ist Anzünden einer Fackel ohne Docht.“[3]) Mit Genugtuung ersah er aus „Dichtung und Wahrheit“, daß gerade Goethes Dichtung, die von Schlegel als bloßes Spiel des Darstellungstriebes hingestellt war, stets Wahrheit gewesen.[4]) Ja, er wagt die Behauptung: „Jede Natur führt zur Kunst, jeder echte Enthusiasmus endlich zu seinem Ausdruck.“[5]) — Aber er hatte doch auch bald erfahren, daß bloße Empfindung noch nicht den Dichter macht, eine Empfindung noch keine Ode ist, daß zum Dichten ein Zwillingsmensch gehört, ein Dargestellter und ein Darstellender. Der Empfindung ist ebensowenig die Form angeboren, wie dieser jene.[6]) Keine Hand kann den poetischen Pinsel führen, in welcher der Fieberpuls der Leidenschaft schlägt.[7]) Der bloße Ausdruck ist noch keine Darstellung.[8])

---

[1]) N. § 20. — [2]) V.² § 75. — [3]) V. 952 f. — [4]) S.W. 59, 95 f. — [5]) U. 352 (324). — [6]) N. § 15. — [7]) V. 20 f. (§ 3). Vgl. S.W. 8, 28; 18, 4. Dgg. U. 610 (452): „Wenn der Enthusiasmus zu groß ist zum Ausarbeiten, so taugt er zu schönstem Erfinden.“ — [8]) Vgl. V. 607 (§ 77): „Wenn der Stil Werkzeug der Darstellung — nicht des bloßen Ausdruckes — sein soll . .“, wo „wenn“ = „da“ zu verstehen ist. U. 1214 (1176): „Der Unterschied, den man eben an Briefen und Kunstwerken bemerkt — halb im Spiel fällt etwas Ungemeines und Bestimmtes ein, sobald ich mir denke, es sei ein Brief im — Brief; und doch so schwer das Bestimmte für poetische Charaktere — eben dieser Unterschied setzt den hohen der Kunst [von Natur] und überhaupt den von bloßen Empfindungen und ihrem Ausdruck. Die Dichterschöpfung liegt weit hinaus über die Empfindungen.“

Der Künstler muß in der Stunde, wo er die ewigen Gesetze der Kunst empfängt, sein persönliches Leben und Fühlen vergessen.[1]) „Meine persönliche Stimmung“, erklärt Jean Paul 1797, „hat längst ihren Einfluß auf mein Schreiben verloren.“[2])

Die formalistisch-phantastische Schlegelsche Partei verlangte vom Dichter teilnahmlose Objektivität. Als Herder, dem alle Poesie als unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, die Liebe als Mutter aller schönen Kunst galt, im 104. Humanitätsbriefe mit geheimem Vorwurf bemerkte, Goethe habe sich in seinen neueren Dichtungen durch eine teilnahmlose genaue Schilderung der Sichtbarkeit der antiken Form genähert, erwiderte Friedrich Schlegel: jede bis zum Klassischen vollendete Darstellung müsse gefühllos scheinen, aber darum nicht eben auch sein.[3]) So meinte Schiller, die trockene Wahrheit, womit der naive Dichter den Gegenstand behandle, erscheine nicht selten als Unempfindlichkeit.[4]) Bei so vorsichtigen Äußerungen blieb es jedoch nicht. Mehr oder minder deutlich bekannten sich namentlich die Schlegel, unter Berufung auf Wilhelm Meister, zu der Überzeugung, der Dichter, besonders der epische, müsse wirklich seinem Objekte teilnahmlos gegenüberstehen. — Diese objektive, epische Weltanschauung erschien Jean Paul um so bedenklicher, als er zu bemerken glaubte, daß sie von ihren Anhängern aus der Kunst ins Leben übertragen wurde. „Goethe ist episch,“ meinte er, „weil er die Menschen verachtet und sie also als bloßer Zuschauer nur zu poetischen Figuren brauchen kann.“[5]) Gegen die „ästhetische (artistische) Trennung des Ichs von der Beschauung“ richtete er seinen Titan[6]) und schilderte in Roquairol die fürchterlichen Konsequenzen des reinen Artistentums, dem alle Gefühle zu Phantasien, alle eigenen und fremden Zustände zu interessanten Objekten ästhetischer Betrachtung und Darstellung werden.

Schwerlich aber hätte Jean Paul diesen Charakter mit so erschreckender Wahrheit zeichnen können, hätte er ihn nicht mindestens potentiell in sich getragen. Auch bei ihm besaß

[1]) S.W. 40, 167. — [2]) O.[1] 2, 50 f. — [3]) 2, 47. — [4]) 10, 446. — [5]) D. 4, 16 (1799). — [6]) An Jacobi, 3. Dez. 98 (Zöppritz 1, 202 f.).

die Phantasie den Schlüssel zum Herzen.[1]) Dem echten Dichter, sagt er in der Abhandlung über die Magie der Phantasie, ist das ganze Leben dramatisch, alle Nachbarn sind ihm poetische Charaktere, alle fremden Schmerzen süße der Illusion, sein eigenes bürgerliches Leben eine bloße Theaterrolle;[2]) ja, er erklärt hier diesen Standpunkt für den erhabensten und besten, den der Mensch hienieden einnehmen könne. Später hat er freilich das Bedenkliche solcher dramatischen Weltansicht einsehen lernen, und es war zweifellos ungerecht, wenn Herder an Richters verlassene Braut schrieb: „Lassen Sie ihn sein Dichterleben fortleben, die Liebe schildern und in dieser süßlichen Imagination Freude finden: tätige Liebe, reelles Für-, Mit-, Ineinanderleben ist etwas anderes als Spiel der Imagination am Pult." Aber freilich bedurfte er stets einer eisernen Energie, um die Übermacht seiner Phantasie zu dämmen. — Und was die dichterische Produktion anlangt, so hatte er an sich selbst die Erfahrung gemacht, der Dichter könne nicht nur seinen eigenen Zustand nicht darstellen, wenn er ihn nicht objektiviert, also nicht mehr darin ist, sondern auch einen fremden nicht, wenn unter der Darstellung sein Anteil daran so groß wird, daß es sein eigener wird.[3]) So ist es begreiflich, daß jener Grundbegriff der Herderschen Ästhetik, die Sympathie, die Einfühlung, das restlose Aufgehen in den dargestellten Gegenstand, bei Jean Paul keine große Rolle spielt. Er bestreitet z. B., daß der Mitleidige das fremde Leid miterlebe: es gebe vielerlei Leiden, aber nur ein Mitleid.[4])

---

[1]) O.[1] 2, 150. — [2]) Vgl. Phantasien S. 212 (Tieck). Novalis 1, 199: „Wer recht poetisch ist, dem ist die ganze Welt ein fortlaufendes Drama." — [3]) O.[1] 2, 223 f. (27. März 98). Aus Sulzer notiert sich J. P. F. 5, Bd. 04 (1787/88) S. 6: „Riccoboni: Der Schauspieler müsse sich nicht zu sehr in seine Rolle hineinversetzen, weil er sonst die Regeln darüber vergessen könnte." Bd. 06 (1790) S. 28 aus Rousseau: „Man muß nüchtern sein, um den Betrunkenen auf dem Theater zu machen." — [4]) N. § 16. Vgl. noch U. 1681 (146): „Sich in die fremde Seele hineinsetzen, heißt nichts; denn da müßte man sie ja eben schon ganz kennen, folglich umgekehrt sie in sich versetzt haben. Hier kämen ja zwei Seelen gesondert zusammen, die fremde und die eigene. Vielmehr muß der Charakter gerade so, fast ungerufen und gewaltsam, vor uns treten, wie etwa im Körperlichen vor eine Hellseherin die aufgeschlossene Brust eines Kranken mit allen ihren Gebrechen tritt und sie sehen läßt."

Bei alle dem hat sich Jean Paul zu jener Schlegelschen Theorie, daß der Dichter an seinem Objekte keinen Anteil nehmen dürfe, nie verstanden. „Es ist mißlich," findet er, „wie Goethe im Meister eine leidenschaftliche Person (Aurelie) darzustellen, an der er selber keinen Anteil nimmt — Zwiespalt der Darstellung und Absicht — so Roquairol."[1]) Er ist vor allem dem Irrtum entgegengetreten, daß herzliche Teilnahme am Gegenstande der Objektivität Abbruch tue. Gerade die rechte Liebe, erklärt er, ist stets objektiv und verwechselt und vermischt sich mit ihrem Gegenstande. In allen Volksliedern und überall auf Morgenstufen, wo der Mensch noch rechten Anteil nimmt, will der Maler nur seinen Gegenstand darreichen, nicht sich und seine Werkzeuge.[2]) Die Griechen glaubten, was sie sangen; der Glaube aber gibt Anteil, dieser Kraft und Opfer des Ich. Als die Dichter noch an Gott und Welt glaubten, malten sie, weil sie schauten, indes die heutigen malen, um zu schauen.[3]) — Nur hätte Jean Paul nicht nötig gehabt, den Weimaranern dies entgegenzuhalten; fand doch auch Goethe, die Menschen seien nur so lange produktiv, als sie noch religiös seien: die inventa des Altertums waren alle Glaubenssachen, die von uns nur aus und um Phantasterei phantastisch nachgeahmt werden.[4])

Mit Recht weist Jean Paul andererseits daraufhin, daß gerade jene „Objektivität einer herzlosen Besonnenheit" im Grunde nur eine verkappte Subjektivität sei, da sie den Blick von der Sache auf die Form, vom Dargestellten auf den Darsteller wende. „Überall schimmert bei den Neueren durch den artistischen Enthusiasmus der selbstische."[5]) — „Die jetzigen Autoren sind nur von der Regel (aus Eitelkeit) ergriffen, nicht vom Objekt."[6]) Er haßte diesen Egoismus, diesen Rückblick des Autors auf sich selber besonders an Klopstock und seinen Nachahmern, an Cramer, Lavater, J. von Müller.[7]) „Warum", fragt er, „ist uns denn diese Rücksicht auf sich so verhaßt? — Weil jedes Ich erstlich eine Ungerechtigkeit an einem

[1]) U. 81 (51). — [2]) V. 105 (§ 17). Vgl. O.[1] 1, 89 (1. Jan. 92): „Die Leidenschaft hat, blind für alles andere, doch das schärfste Auge für ihren Gegenstand." — [3]) V. 902. — [4]) Zu Riemer, 26. März 14. — [5]) U. 814 (344). — [6]) U. 457 (469). — [7]) S. oben S. 39, Anm. 1, S. 62, Anm. 5.

fremden ist, insofern jedes ausschließt, — und weil die Kunst eben bei jedem in der Absonderung der Ichheit besteht.“[1]) So findet er in Klopstocks koketter Kürze und Einfachheit nur Liebe der Darstellung auf Kosten der Sache, indes die unbewußte, einfältige Kürze der Griechen die Darstellung dem Gegenstande unterordnete.[2])

Wieder einmal stehen sich zwei scheinbar unvereinbare Ansichten Jean Pauls gegenüber: der Dichter soll sich ganz ins Objekt verlieren, und doch muß er, um es darstellen zu können, seine Freiheit bewahren. — Jean Paul hat gelegentlich den Ausweg gesucht, beide Zustände zeitlich aufeinander folgen zu lassen: „Die Sache muß anfangs den Dichter[3]) durchglühen und ausfüllen; aber trägt er aus seinem inneren Schacht den alten Schatz heraus, so frag' er nach keiner äußeren Rücksicht, die ihn in der Form einschränkte — er sei nun so frei wie früher ergeben. Anfangs lauter Sub-, dann lauter Objektivität.“[4]) In der Vorschule aber findet er einen besseren, höheren Ausgleich. Es gebe noch eine dritte Stufe der Objektivität, erklärt er, gewissermaßen die Vereinigung der beiden anderen, jene höhere und höchste Besonnenheit, welche wieder durch einen heiligen Geist der Liebe, aber einen göttlichen, allumfassenden getrieben, objektiv wird.[5]) Indem der Dichter jetzt seine Teilnahme nicht mehr einem einzelnen Gegenstande zuwendet, sondern allen zugleich, schwebt er frei und besonnen über dem Ganzen, ohne sich ins Einzelne zu verlieren. Das ist jene edle geniale Unparteilichkeit, die Jean Paul an Goethe, an Plato verehrte, an Herder schmerzlich vermißte, und zu der er sich selbst in schwerem Entsagungskampfe durchgerungen hatte. Der Dichter soll kein Urteil über die Welt aussprechen, uns keinen zufälligen Schluß, kein Facit ohne die Rechnung aufdrängen.[6]) Wie im rechten Kunstdialog nicht ein Sprecher, sondern erst alle zusammen die Wahrheit verkünden, so gibt in der Dichtung nicht ein Charakter das Höchste und Ganze, sondern jeder, selbst der schlimme, hilft geben.[7]) Die Poesie

---

[1]) U. 805 (335). — [2]) V.² 176 (§ 25). 829. Vgl. A. W. Schlegel 8, 242: „Homer kennt keine andere Kürze als die der Einfalt.“ — [3]) Darüber: „(auch den Autor über Erziehung)“. — [4]) U. 997 (451). — [5]) V. 107 (§ 17). — [6]) V. 538 (§ 69). — [7]) V. 478 f. (§ 60); S.W. 44, 173.

erhebt als eine höhere Geschichte das Individuum zur Gattung, indem sie unparteiisch vor ihm die Menschheit auseinanderbreitet und alle Kräfte getrennt und ungeschwächt vor ihm spielen läßt.[1]) — In diesem höchsten Punkte trifft Jean Paul auch mit den Romantikern wieder zusammen, deren „Ironie", richtig verstanden, eben auch jene besonnene, aber nicht lieblose Allübersicht meint. So entscheidet Tieck die Frage, ob der Schauspieler während der Darstellung empfinden oder kalt bleiben solle, dahin: „Indem das Ganze mit allen seinen Teilen allgegenwärtig in seiner Seele lebt, ist seine Begeisterung so groß und über das Einzelne erhaben, daß sie jene göttliche Ruhe nicht ausschließt, die ... einzig und allein hervorbringen kann."[2]) Insbesondere der Roman soll nach Ansicht der Romantiker ein parteiloser „Spiegel der Welt" sein.[3]) So meint auch Jean Paul: „Die Ode spiegelt eine Welt- und Geist-Seite, der rechte Roman jede."[4]) — „Philosophische, pädagogische etc. Romane ist ein Widerspruch."[5]) Auf Novalis' Vorwurf, der Wilhelm Meister nehme für die Prosa Partei, hat er die richtige Antwort: für Goethe seien das prosaische wie das poetische Leben beides nur Einseitigkeiten, über denen allen seine höhere Dichtkunst schwebe.[6])

Man fühlt solchen Aussprüchen an, welche Selbstüberwindung sie Jean Paul gekostet haben, und begreift, daß er gelegentlich einmal schüchtern die Frage aufwirft, ob der Dichter, welcher seine Sonne über Gerechte und Ungerechte scheinen läßt, nicht doch lieber Zeichen seiner Wahl und Liebe geben solle.[7]) —

Der Schritt vom Subjekt zum Objekt mache erst den Poeten, hatte Schiller erkannt; der Dichter muß seine Empfindungen objektivieren, d. h. in einen Gegenstand verlegen, aus welchem sie zum Leser spricht. Jean Paul hat diese Grund-

---

[1]) S.W. 32, VIII (1801). — [2]) Krit. Schr. 4, 81. — [3]) Vgl. Schelling 5, 676. Aus Asts Kunstlehre § 216 notiert sich J. P. U. 1344 (1205): „Der Roman stellt ein Universum der Poesie in der Subjektivität und Individualität eines genialen Menschen dar." — [4]) V. 535 (§ 69). — [5]) U. 839 (369). Daher wohl auch die Bemerkung U. 1534 (26): „Nichts würde den Gang der deutschen Volksentwicklung schärfer bezeichnen als eine Literaturgeschichte des Romans." — [6]) V.² 550 f. (§ 72). — [7]) S.W. 44, 125.

regel gerade den Romantikern gegenüber immer von neuem hervorgehoben. Es sei ein Irrtum, zu glauben, daß man durch die Empfindungen von den Gegenständen diese selber geben könne.[1]) Er macht zwar die Unterscheidung: der lyrische Dichter gebe durch die Empfindung den Gegenstand, der epische durch diesen jene;[2]) aber er begegnet eben deshalb allem Lyrischen mit Mißtrauen: „Wenn [man] etwas lyrisch, statt episch, gesagt hat, was soll dann zur höchsten Empfindung der Leser noch zu-empfinden? Folglich immer nur episch schreiben.“[3]) Epische Form sei nirgends, behauptet er, wo der Dichter die Empfindung des Lesers oder Objekts selber vorempfindet;[4]) kurz vorher aber erklärt er es in der ganzen Poesie, auch im Roman, für strafbar, wenn der Verfasser dem Dichter ins Wort falle, d. h. seine eigene Empfindung verrate.[5]) Aufs nachdrücklichste warnt er vor dem „selbstsüchtigen Genießen und Ausdehnen der Empfindung“, vor jeder „Vorsprecherei der Empfindungen, welche der Gegenstand haben und zeigen soll, aber nicht der Dichter“, und räumte willig ein, daß er selber häufig, namentlich in seinen ersten Romanen, in diesen Fehler verfallen sei.[6]) — Insbesondere verbietet er jede „vorlaute Aussprecherei des Komischen“,[7]) jedes Durchschimmern des Lachgesichtes durch die ironische Maske, und er empfiehlt daher dem Dichter, die Ironie nicht im eigenen

---

[1]) V. 9 f. (§ 2). So behauptet er von dem Bilde, das er am Schluß der Vorschule von Herder entwirft, es male weniger die Gestalt des Toten als seine eigenen Empfindungen (V.[2] 1003); doch bemerkt Haym (Herder 2, 648) mit Recht, daß dies Denkmal zwar zuerst die Augen des Lesers blende, dann aber, wenn sie sich an den Glanz gewöhnt haben, die treueste und treffendste Kunde von dem Wesen des einzigen Mannes gebe. — [2]) V.[2] 623 (§ 79). — [3]) U. 1023 (477). — [4]) V. 330 (§ 41). — [5]) V. 303 (§ 37). — [6]) S.W. 44, 165 (1809); 7, IX f. (1819). Vgl. oben S. 54. U. 829 (359): „So verderblich, wenn man sich (wie im Hesperus) genießen will.“ U. 677 (269): „In den Schauspielen steht dazwischen: ‚groß mit entscheidendem Ton — furchtbar — seine Züge zeigen einen schrecklichen Gedanken‘ — diese Aussprecherei für den Schauspieler wird in Romanen leider und auch von mir nachgeahmt. Beispiele aus mir — ‚Karl Moor zu [den] Räubern: mit unbeschreiblicher Hoheit‘ [V, 7].“ Vgl. F. 6, Gedanken Bd. 8, Nr. 383 (1814): „M eine scherzhafte Nachahmung von Schillers Räubersprache, die der so gefällt, oder bring' sie in den Happ[el = Kometen].“ — [7]) (§ 41).

Namen, sondern durch einen fremden Charakter auszusprechen.[1]) Auch bei Shakespeare findet er die lächerlichen Charaktere komischer als die lachenden;[2]) doch will er, wie der Tragödie den Chor, so der Komödie einen lachenden Charakter als Repräsentanten der komischen Stimmung erlauben,[3]) so wie er ja in seinen Romanen neben den passiven Humoristen immer auch einen aktiven auftreten läßt.[4]) — „Weine, damit ich weine," verlangt der junge Jean Paul mit Horaz; „lache nicht, damit ich lache." — „Über seine Produkte lacht man nicht zuerst, aber man weint zuerst."[5]) Später aber kam er zu der Einsicht, daß Horaz' Regel (si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi), falsch verstanden, auch für die Rührung nicht gelte. Auch hier soll der Dichter nicht sein Mitleid, sondern das fremde Leid malen.[6]) — Ebenso wie die Empfindung muß der Charakter nicht vom Dichter ausgesprochen werden, sondern vom Träger selbst; aber nicht, indem dieser seine Empfindungen und Eigenschaften beschreibt und interpretiert, sondern durch Rede und Handlung indirekt äußert.[7]) Auch das Mittel, den Charakter von Nebenpersonen schildern zu lassen, hält Jean Paul für bedenklich, weil man zu leicht den soufflierenden Dichter heraushöre.[8]) Dagegen empfiehlt er, Gestalten und Landschaften durch das Auge eines Spielers sehen zu lassen.[9]) —

Während sich so Jean Paul von seiner angeborenen lyrischen Subjektivität zu epischer Objektivität durchgerungen hatte — praktisch allerdings nicht ganz so vollständig wie theoretisch — und die Vorschule mit dem „Enthusiasmus der stillen Darstellung des Objekts" zu beschließen dachte, hatten die Romantiker gerade den umgekehrten Weg zurückgelegt. Ihre

---

[1]) N. § 11. U. 1550 (41): „Die Ironie ist leichter in einen fremden Mund [darüber: bei einem Schauspiele] zu legen als im eigenen zu haben; so mit Sempronius' Ironie in Shakespeares Timon [III, 3]." — [2]) S.W. 44, 159; V.[2] 325 (§ 40). Sogar die Rüpel hält er für zu subjektiv komisch. — [3]) V. 324 f. (§ 40). — [4]) Auf einem losen Blatt: „J. P. hat in allen Romanen einen Humoristen, die komische Maske der Italiener." — [5]) S.W. 62, 62. 68. — [6]) N. § 16; D. 4, 156. — [7]) V. 481 (§ 61). 574 (§ 74). U. 615 (457): „Bei bloßen Voraussetzungen [darüber: Meldungen] der ‚Kraft, Wildheit' so wen Poetisches als sonst bei denen der Liebe, Weiche etc." — [8]) V. 505 f. (§ [illegible] 576 f. (§ 74). — [9]) V. 629 (§ 79). 633 f. (§ 80).

„Objektivitätswut“ war unversehens in schrankenlose Subjektivität umgeschlagen. Der Dichter, hieß es jetzt, soll sich nicht nur über seinen Gegenstand erheben, sondern diese Erhabenheit auch merken lassen, indem er „von der Höhe seines Geistes auf sein Werk herablächelt“ und das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel nimmt und darstellt.[1]) — Jean Paul hatte um so mehr Veranlassung, dieser Anschauung entgegenzutreten, als sich ihre Vertreter nicht zuletzt auf ihn selber beriefen; sogar Otto warf ihm einen Genuß der poetischen Willkür, des Bewußtseins, spielen, tun und lassen zu können, vor. Aber er erwiderte: das Ich zerrinne vor dem Ernst der Kunst.[2]) Das Spielen der Poesie, erklärt er am Schluß der Vorschule, kann ihr und uns nur Werkzeug, niemals Endzweck sein; jedes Spiel ist eine Nachahmung des Ernstes, der Grund wie der Zweck eines Spieles ist Ernst. Wenn Friedrich Schlegel verlangt hatte, der Künstler müsse sich selbst über sein Höchstes zu erheben frei genug sein,[3]) so versetzt Jean Paul: „Über das Erheben kann man sich nicht erheben.“ Und wenn Schiller und die Romantiker die innere Freiheit des Gemütes als höchsten Zweck der Kunst feierten, so entgegnet Jean Paul: „Freiheit wovon ist keiner und leer ohne die Freiheit woran und wozu; sonst wäre Nichtsein die größte negative Freiheit.“[4])

Als sicherstes Mittel, wodurch der Dichter seine Überlegenheit über den Stoff offenbare, galt den Romantikern die willkürliche Zerstörung der Illusion. Jean Paul wollte im allgemeinen davon nichts wissen: „Dem Gemüt des Lesers wird durch die enthüllte Willkür jeder Anteil von Täuschung, womit man sogar das Märchen genießen will, entzogen.“[5]) — „Es stört die Illusion, wie z. B. Wieland tut, in der Geschichte diese für eine Erdichtung auszugeben und zu sagen, man könne glücklich machen oder nicht.“[6]) — Aber doch konnten gerade in diesem Punkte die Romantiker auf Richters eigenen Vorgang verweisen. Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

---

[1]) Fr. Schlegel 2, 364 (1800). — [2]) O. 184 f. (29. März 1802). — [3]) 2, 195. — [4]) V. 1006. Vgl. oben S. 16. 24. 28, Anm. 3. — [5]) N. § 2. — [6]) U. 16 (15) = W. 5, 340.

Schon Lessing fand, daß nicht der tragische, wohl aber der komische Dichter die Zuschauer an ihre Illusion erinnern dürfe.[1]) Dem Humor ist nach Jean Paul die Liebe zur Selbstvernichtung wesentlich.[2]) Und so läßt sich überhaupt die später von Hegel[3]) und Vischer[4]) ausgesprochene Ansicht, die romantische Ironie sei nicht das Prinzip aller Poesie, sondern nur der komischen, deutlich bereits bei Jean Paul aufzeigen.

Nach Schiller ist die sentimentalische Poesie entweder elegisch oder satirisch, je nachdem der Dichter das Ideal als Gegenstand der Zuneigung oder die Wirklichkeit als Gegenstand der Abneigung behandelt.[5]) Es ist nur eine Verallgemeinerung dieses Gedankens, wenn Jean Paul meint, in der ernsten Poesie wohne das Ideal im Objekt, in der komischen im Subjekt.[6]) Den tragischen Dichter, sagt Schiller, trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten; die satirische Dichtkunst und der komische Roman insbesondere liegen ihrer Natur nach dem gemeinen Leben so nahe, daß sie billig, wie jeder Grenzposten, gerade in den besten Händen sein sollten.[7]) So betont auch Jean Paul nachdrücklich, wie hoch und fest und schön gerade der komische Dichter stehen müsse. Im Epos, im Trauerspiel versteckt sich oft die Kleinheit des Dichters hinter der Höhe seines Stoffes; aber im Komischen entblößet die Niedrigkeit des Stoffes den ganzen Zwerg von Dichter, wenn er einer ist.[8]) — Nur der komische Dichter also muß bewußt über seinem Gegenstand stehen. Der ernste Dichter erhebe sich, so hoch er will: über Erhabene und Höhen gibt es keine Erhebung, sondern nur eine zu ihnen; etwas also muß er durchaus zu malen antreffen, was den Maler mit dem Gegenstande verschmelzt. Hingegen der komische Dichter treibt die Entgegensetzung des Malers und des Gegenstandes weiter; mit ihrem umgekehrten Verhältnisse zueinander steigt der Wert der Malerei.[9]) Jean Paul erinnert an die Schauspielkunst: „Bei

---

[1]) Hamb. Dram. St. 42. Vgl. Tieck, Schr. 5, 280 f. — [2]) V. 252 f. (§ 33). — [3]) Vorlesungen über die Ästhetik 1, 88. — [4]) Über das Erhabene und Komische S. 185. — [5]) 10, 457. — [6]) V. 93 f. (§ 16). — [7]) 10, 460 f. 498. — [8]) V. 18 (§ 3). — [9]) V. 317 (§ 39). Auf den Unterschied, den J. P. hier zwischen dem komischen Epiker und Dramatiker macht, komme ich später.

der tragischen Darstellung hat der Akteur nicht jenes Gefühl des Widerspruches und der Ironie wie bei der komischen. Hier macht er durch Parodie gerade die Sache weniger objektiv. Anwendung auf Autor. Daher verträgt der ernste Roman nicht, aber wohl der komische den Rückblick des Verfassers auf sich.“ [1])

Es erhellt, daß Jean Paul hier, wie öfters, der komischen Poesie nicht die ernste, sondern die „hohe“ gegenüberstellt, so wie er dem Lächerlichen das Erhabene kontrastiert. Daraus erklärt es sich, daß sich ihm das Bedürfnis nach einer mittleren, indifferenten Gattung einstellte. — Aristoteles unterscheidet nach den Objekten der dichterischen Darstellung drei Arten von Poesie: die Gestalten des Dichters seien entweder besser als der Durchschnitt der Menschen, oder schlechter, oder gerade so; er weist dabei darauf hin, daß diese Unterschiede in allen Gattungen und Künsten zum Vorschein kommen und auch zwischen Tragödie und Komödie bestehen: jene stelle die Menschen besser, diese schlechter dar, als sie im Durchschnitt seien.[2]) — Dieser Unterscheidung entspricht in gewissem Sinne Jean Pauls „dreifache Einteilung der Romane nach ihrer Materie“,[3]) die ebenfalls, wie schon die Bezeichnungen — italienische, deutsche, niederländische Schule[4]) — zeigen, sich im Grunde über das ganze Gebiet der Kunst erstreckt und, woran Jean Paul selbst erinnert, der Einteilung der Dramen in Trauer-, Lust- und „Mittelspiele“ parallel läuft. Aber Jean Paul legt nicht, wie Aristoteles, den Maßstab der Wirklichkeit zugrunde; er widerspricht Schillers Behauptung, die komische Poesie ziehe den Gegenstand unter die Wirklichkeit herunter.[5]) „Die Satire besteht ebenso wenig in bloßer Herunter- als die andere Poesie in bloßer Hinaufziehung der Menschheit.“[6]) Er geht statt dessen von dem Standpunkt des Dichters zu seinem Objekte aus: im italienischen Stile erhebt sich der Dichter zu seinem Gegenstande, im niederländischen blickt er auf ihn

[1]) U. 482 (494). — [2]) Kap. [illegible] [4]) S.W. 18, XXVI (1798) unterscheidet J. P. zwisch[illegible] llischer Schule. — [5]) V.[2] 183 f. (§ [illegible] 90): „1. hohe, 2. Familien-, 3. s[illegible]

hinab, im deutschen steht er mit ihm auf gleicher Höhe.[1]) — Aristoteles spricht von moralischen Unterschieden, Jean Paul von ständischen. Wie die ältere Poetik im Trauerspiel nur Könige und Standespersonen, im Lustspiel Bürgerliche, in der Idylle Schäfer zuließ, so weist er der italienischen Schule „die größere Freiheit und Allgemeinheit der höheren Stände", der deutschen die Kleinstadt, der niederländischen das Dorf als Schauplatz zu. Doch sind ihm die Stände natürlich nur äußere Symbole des inneren stilistischen Gegensatzes: „Es ist nicht vom Stande die Rede; der höchste könnte in jede schlechte fallen."[2]) — „Es kostet weit weniger Mühe, die gemeinen niederen Szenen zu idealisieren als die schlechten inhonetten des vornehmen Lebens; in diesem ist alles unpoetisch, wenn es nicht in der schärfsten Satire genommen wird."[3]) — Besonders aber war ihm die Schwierigkeit der mittleren Klasse in der eigenen Praxis aufgestoßen: „Das Hinauf- und Hinab-Idealisieren ist leicht, aber wie macht man's mit einem Brief von Rabette im Titan?"[4]) — „Walt und ähnliche Charaktere schwer, weil sie weder hoch noch tief genug sind, um Objekt und Subjekt zu kontrastieren."[5])

Die komische Poesie, in der sich der Dichter über seinen Stoff erhebt, erklärt nun auch Jean Paul, wie die Romantiker

---

[1]) Vgl. U. 243 (212): „Zwei Darstellungen: 1. wo sich der Dichter über sie erhebt (Fixlein), 2. wo sie ihn hebt (Titan); — kann man denn nicht das malen, was man ist?" (D. 4, 157.) — [2]) A.[2] II, 12. — [3]) U. 1220 (1182). Vgl. A. W. Schlegel 11, 202 (1797): „Die künstlich zusammengesetzte, glänzende, aber leere Geselligkeit der feineren Welt kann, von dem Dramatiker in komische, also bestimmt gerichtete, parteiische Darstellungen zusammengedrängt, im höchsten Grade unterhalten; in der ruhigen, parteilosen Entfaltung des epischen Dichters müßte sie tot und herzlos erscheinen." — [4]) U. 125 (94); vgl. Titan 108. Zykel. Fr. Schlegel über Schillers Würde der Frauen (2, 4): „Auch hier ist die Darstellung idealisiert; nur in verkehrter Richtung, nicht aufwärts, sondern abwärts, ziemlich tief unter die Wahrheit hinab." — [5]) U. 599 (441). Wie eng die ganze Einteilung mit J. P.s Praxis zusammenhängt, zeigt folgende Stelle: „. . Die gewöhnlichen Romane sind so untereinander [darüber: von allen Gattungen] gemischt, daß man keinen als Gattungszeichen ausheben kann, wenn man nicht zu denen [des] uns so lange bekannten Verfassers [J. P.] aus Not die Zuflucht nimmt, bei welchem wirklich dreierlei Gattungen (er sagt es selber) zu haben sind. ." (A.[2] II, 10.)

alle Kunst, für ein zweckloses, freies Spiel. Das Komische treibt mit dem Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frei; es kennt kein anderes Ziel als sein eigenes Dasein.[1]) Der Mangel an innerer Freiheit, an „poetischer Übermacht" erschwert Jünglingen das Lustspiel.[2])

Dem komischen Dichter endlich macht auch Jean Paul die Ausschaltung des Gefühlsanteils zur Pflicht. Schon Klopstock bemerkte, die Darstellung scherzhafter Gegenstände mache ihre Eindrücke nur auf die Phantasie, die des Ernsthaften auf die ganze bewegliche Seele.[3]) Das Gemüt in Freiheit zu setzen, ist nach Schiller die schöne Aufgabe der Komödie; daher muß der Komiker sich vor dem Pathos hüten und nur den Verstand unterhalten.[4]) In den stärksten Ausdrücken hat Jean Paul immer wieder betont, daß das Komische rein Sache des Verstandes sei,[5]) daß insbesondere der ironische Dichter jedes sogar scheinbare Pathos zu vermeiden habe.[6]) Das Komische ist der Genuß oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes; es gleitet ohne Friktionen der Vernunft und des Herzens vorüber, ohne daß starke Empfindungen sich störend eindrängen.[7])

Daß sich die Komik mit starken Empfindungen nicht vertrage, hatten freilich seit Aristoteles alle Theoretiker erkannt; aber man hatte daraus gefolgert, der Komiker müsse alle Gegenstände aus dem Spiel lassen, die solche Gefühle zu erwecken geeignet seien.[8]) Von solcher Einschränkung wollte Schiller nichts wissen; es komme nicht auf den Gegenstand an, erklärte er, sondern auf die Behandlung, auf das Forum,

---

[1]) V. 213 f. (§ 29). Vgl. aber U. 1223 (1185): „Swift bei seiner Ironie desto größer, da er sie auf die höchste Stufe geführt, indes er immer politische und andere Zwecke, also keine Freiheit vorgehabt." — [2]) V. 18 (§ 3). 323 (§ 39). — [3]) 10, 200. — [4]) 10, 461. — [5]) Vgl. A.² I, 27: „Rabelais bei der höchsten Wildheit die höchste Anspielung; mithin alles Verstand." — [6]) U. 1620 (85): „In Tristram ein gemeiner, tonloser Stil, weil ihn das Komische so fodert; Wohlklang und Schönbau der Sprache ist dafür in dessen Predigten. So ist in Levana und Vorschule Schwung der Sprache möglich, in der Ironie nicht." — [7]) V.² 229 (§ 30). — [8]) F. 1a, Bd. 4 (1779) S. 56 notiert sich J. P. aus Riedel (S. 101 f.): „Ein lächerlicher Gegenstand darf keine starke und ernsthafte Leidenschaft erregen." Zu vergleichen ist auch Tiecks Ansicht, daß komische Charaktere immer phlegmatisch seien (Krit. Schr. 1, 20).

vor welches der Dichter ihn bringe, und die Kunst des Komikers sei um so größer, je mehr sein Gegenstand an sich zum Pathetischen neige.[1]) Jean Paul geht nicht ganz so weit; er findet es bedenklich, moralische Gebrechen vor den unechten Richterstuhl des Verstandes zu ziehen. Doch räumt er ein, die unverständige Seite am Laster dürfe belacht werden.[2]) Und durchaus ist es auch seine Überzeugung, daß die wahre Komik starke Empfindungen eben gar nicht aufkommen lasse. Wenn daher z. B. Mendelssohn meinte, es könnten uns nur die Torheiten gleichgültiger Personen belustigen, die unserer Freunde bloß verdrießen,[3]) so darf nach Jean Pauls Ansicht das Komische unbedenklich auch an geliebten und geachteten Personen sein „frei gelassenes Spiel" treiben.[4]) Und wenn die ältere Poetik fast durchweg Späße über Gott und Religion verbot, so beruft sich Jean Paul im Freiheitsbüchlein auf (Wilhelm) „Schlegels Worte[5]) über das griechische Belachen der Götter".[6]) Noch über Schiller[7]) hinaus geht er in der Verteidigung der Zulässigkeit des Ekelhaften für das Gebiet des Lächerlichen, wobei er sich auf Lessing berufen konnte.[8]) Adelung hielt die Verbindung des Lächerlichen mit dem Ekelhaften nicht mehr für möglich, sobald der Ekel nur einigen Grad der Lebhaftigkeit habe.[9]) Nach Jean Paul ist es aber eben die Natur des Komischen, die Gegenstände so schnell zu zersetzen und zu verflüchtigen, daß der Empfindung gar keine Zeit zur Bekanntschaft mit ihnen gelassen wird. Ja sogar das sexuelle Gebiet gibt er dem Komiker frei; denn Witz und Humor zersetzen jede Gestalt zum bloßen Mittel und entziehen sie durch die Auflösung in bloße Verhältnisse der Phantasie.[10]) So meinte auch Wilhelm Schlegel, das Lächerliche lasse, auf eine gewisse Höhe getrieben, die Phantasie schwerlich in eine wollüstige Stimmung geraten;[11]) doch war der „schöne Mutwille", den Schlegel,[12]) oder die „Schalkheit", die Tieck zum Vortrage lüsterner Schilderungen empfahl,[13])

---

[1]) 10, 461. 539 f. 543. — [2]) V. 213. 215 (§ 29). — [3]) 1, 257. — [4]) V.² 230 (§ 30). Vgl. Tieck, Schr. 4, 96; W. Schlegel 11, 141. — [5]) „Werke" ist Druckfehler. — [6]) S.W. 39, 119. (W. Schlegel 12, 99.) — [7]) 10, 210. Vgl. auch Herder 3, 185. — [8]) Vorrede zum Katzenberger. (Laokoon XXV.) — [9]) 2, 209. — [10]) V. 966; vgl. V.² 268 f. (§ 34). — [11]) 12, 105 (1800). — [12]) 8, 13 (Fragm. 14). — [13]) Schr. 4, 112.

etwas wesentlich anderes als Jean Pauls medizinischer Zynismus, mit dem sich daher auch Tieck nie befreunden konnte.

Jean Paul trennt prinzipiell den Witz vom Komus; in diesem Punkte aber treffen beide zusammen. Von alters her galt ja der Witz als Feind der Empfindung. Er belustiget bloß die Einbildungskraft, da das Genie sie erhitzet, meint J. A. Schlegel. Er verspricht das Herz zu unterhalten und spottet seiner mit Spielwerken. Wo er der bearbeiteten Materie zum Dienste rühren sollte, da will er sich selber zur Ehre schimmern. Wenn er nur sich zeigen kann, so achtet er's öfters nicht, ob es auf Kosten des Herzens geschehe.[1]) Sulzer nennt den Witz, an sich selbst betrachtet, leichtsinnig, da er die Dinge nicht in ihren Folgen, sondern nur in ihren Beziehungen auf die Beschäftigung der Einbildungskraft beurteilt; es sei daher bei Menschen von vorherrschendem Witz oft wenig Herz anzutreffen. — Goethe widersprach dem: der Witz sei nicht das Anzeichen eines kalten Gemütes, sondern nur das eines besonnenen, freien, schwebenden, das sich von den Gegenständen losmachen kann; er gehöre unter den Spieltrieb und offenbare die große Freiheit des Geistes.[2]) Das war es auch, was die Romantiker zu so begeisterten Verehrern des Witzes machte. Witz ist Zweck an sich wie die Tugend, die Liebe und die Kunst, verkündete Friedrich Schlegel;[3]) und Novalis fand, durch Witz allein werde das Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete gesellschaftsfähig, da es dann nur um des Witzes willen sei.[4]) Tieck beklagte es aufs bitterste, daß man seinen Witzen immer Nebenabsichten unterschiebe und nicht einsehen wolle, daß es einen Witz geben könne, der nur in sich selber spiele, daß es möglich, ja notwendig sei, alles für ein scherzhaftes Spiel anzusehen, und daß der rechte Spaß eben der sei, an gar keinen Ernst zu glauben. — Niemand aber hat die Notwendigkeit, durch Witz den schwerfälligen deutschen Geist in Freiheit zu setzen, nachhaltiger gepredigt als Jean Paul. Freiheit ist ihm die schönste Gabe des Witzes.[5]) Der Witz ist von Natur ein Geister- und

---

[1]) 2, 48 ff. — [2]) Biedermann, Goethes Gespräche 2, 240 (1809). — [3]) 2, 191. — [4]) 2, 9. — [5]) V. 365 (§ 47). 412 ff. (§ 54).

Götterleugner; er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird. Er will nichts als sich und spielt ums Spiel. „Daher ist nicht die Poesie (wie neue Ästhetiker nach dem Mißverstande Kants annehmen, welcher sie aus zu kleiner Achtung für ein Spiel der Einbildungskraft erklärte), sondern der Witz ein bloßes Spiel mit Ideen.“[1]) So verrät z. B. das Wortspiel Geistesfreiheit, indem es den Blick von der Sache gegen ihr Zeichen wendet.[2]) Besinnt sich ein Autor bei Sommerflecken auf Herbst- und Winterflecken, so offenbart er ein freies Beschauen, welches sich nicht in den Gegenstand oder dessen Zeichen verliert. Die Richtung auf das große Ganze braucht er über solchem Umherschielen nach den Schimmerfederchen des Witzes ebensowenig einzubüßen, wie der Heldendichter den epischen Großblick über den Nebenblicken auf Metrum und Reim.[3])

Man sieht: Jean Paul macht innerhalb des komischen und witzigen Gebietes alle Ketzereien der Romantiker voll Begeisterung mit. Auch hier aber doch nicht ohne Vorbehalt. Vielleicht auf Bouterweks Veranlassung, der bloßen Scherz ohne alle weitere Tendenz, ohne eine Zugabe von Moral oder Satire ermüdend fand,[4]) gibt Jean Paul in der zweiten Auflage der Vorschule die rein formale Bestimmung des Witzes teilweise preis und räumt ein, daß bloßer Witz als solcher nur abmattend ergötze, sobald er auf seinen bunten Spielkarten nicht etwas Wesentliches, z. B. Empfindung, Bemerkung etc., zu gewinnen gebe.[5]) Vor allem aber hat er daran festgehalten, daß auch dem freiesten Humor ein letzter höchster Ernst zugrunde liegen müsse: „Götter können spielen; aber Gott ist ernst.“[6])

---

[1]) V. 416 (§ 54). Nach Kant beruht das Lächerliche in einem Spiel der Vorstellungen. — [2]) V. 398 (§ 52). — [3]) V.² 412 f. (§ 54). — [4]) Ästhetik S. 174. — [5]) V.² 406 (§ 53). — [6]) V. 1007.

7. Kapitel.

Allgemeinheit und Besonderheit.

Jean Paul erweist sich durchaus als überzeugter Anhänger des ästhetischen Humanismus, der nur das allgemein Menschliche als Gegenstand der Kunst zuließ.[1] „Nur Schriften, die die Menschheit schildern und allgemeine Reflexionen machen, bleiben: so Lebensläufe [Hippel] — nicht Wezel.“[2] — „Warum man in der Poesie nicht Ukase, sondern Befehle des Gewissens sagt? Weil hier nur das rein Menschliche und Allgemeine gilt.“[3] Den Hauptunterschied zwischen Genie und Talent findet er „im Menschlichen, worauf das Genie dringt, indes das Talent nicht aus dem Bürgerlichen hinauskommt.“[4] So beobachtet er, daß die Sentenzen bei Shakespeare häufig von der Zeit und Welt, bei Homer von den Sterblichen, bei Schiller von dem Leben handeln.[5] Er erhebt von hier aus einen Einwand gegen Goethes Stella: „Die Wirklichkeit der gräflichen Kreuzfahrt hilft hier nichts, da sie kein allgemeines Gefühl ist oder löset.“[6] Auch die Satire soll nur allgemein menschliche Fehler bekämpfen: „Gerade auf temporäre Torheit, z. B. Geißler, was aller Welt in die Augen fällt, sollte man die wenigsten Satiren machen. Jünglinge (Falk) wollen es und glauben, sie können es nicht früh genug mitteilen; es vergeht eben darum.“[7] Vor allem verlangt Jean Paul von poetischen Charakteren typische Allgemeinheit. „Je mehr Menschen ein Porträt ähnlich ist, desto dichterischer — eins, das allen das rechte.“[8] — „Ein Charakter, der nur einmal existierte, wäre nicht für die Poesie; die Tristramschen sind symbolisch.“[9] — „Je mehr man Menschen kennt, desto weniger schildert man Individuen. — Autoren suchen gewöhnliche Menschen, diese

---

[1]) Vgl. F. 5, Bd. 07 (1797), S. 8: „Forster [5, 238; 3, 71]: Der Mensch ist allein der höchste Gegenstand der schönheitbildenden Kunst.“ — [2]) U. 3. — [3]) U. 25 (23). Vgl. V. 115 (§ 18). — [4]) U. 532 (374). — [5]) V. 84 (§ 14). — [6]) U. 447 (460). — [7]) U. 310 (278); vgl. V. XXVI; D. 3, 280. Man sollte daher nicht, wie Schneider (S. 360), J. P.s Jugendsatiren nach ihrer Aktualität beurteilen. — [8]) U. 432 (425); vgl. V. § 59. — [9]) U. 154 (123). Vgl. V. 16 (§ 3). 271 (§ 34).

ungewöhnliche."[1]) Auch Jean Pauls Abneigung gegen Personalsatire fließt zum Teil aus dieser Quelle.

Es versteht sich aber von selbst, daß diese poetische Allgemeinheit und Symbolik nicht das Recht und die Pflicht des Individualisierens aufhebt. „Jedes Leben — es wohne in der wirklichen oder in der dichterischen Welt — gestaltet sich individuell."[2]) Shakespeare bleibt trotz seiner weitverzweigten Individuation stets „griechisch-allgemein", indes die Franzosen mit ihren abstrakten Allgemeinheiten nur Porträts schaffen.[3]) „Jeder echt dichterische Charakter ist von selber symbolisch (wie die Natur sogar), nur aber vom reichen Leben über bloße allegorische Personen durch unendlich freie Bedeutung erhaben." Die Verkörperung von Abstrakten hält Jean Paul nur in dem Umfange für tunlich, in dem sie in der griechischen Mythologie stattgefunden.[4]) Mit Lichtenberg[5]) dringt er überall auf bestimmteste Individualisierung: „In der Poesie ist Bestimmtheit nötiger als in der Prose."[6]) So fordert er, wie Herder, Schiller, Schelling, für die Idylle statt einer vagen, einförmigen Schäferwelt individuelle Mannigfaltigkeit in Landschaft, Lage, Stand und Charakter.[7]) Den wässerigen Allgemeinheiten der Franzosen und „Deutschfranzosen", wie Geßner und z. T. Wieland,[8]) ist er ebenso abhold wie den unbestimmten, schwankenden, schillernden romantischen Charakteren.[9]) Jungen Dichtern rät er stets zur Wahl individueller Verhältnisse; der Allgemeingültigkeit geschehe dadurch kein Abbruch, da im Bestimmtesten zugleich das Allgemeine liege, aber nicht in diesem jenes.[10])

Allgemeinheit im Besonderen, allegorische oder symbolische Individualität ist nach Jean Paul die Form des poetischen Charakters. Das ist ganz der Standpunkt der

---

[1]) S.W. 63, 164. — [2]) V. 642 (§ 81). — [3]) V. 469 (§ 59). Vgl. Goethe an Schiller, 5. April 97: es gebe Abstrakta durch den Stil, wie in der alten Kunst, und Abstrakta durch Manier, wie bei den Franzosen. — [4]) S.W. 44, 166. 169. — [5]) 4, 133 ff. — [6]) U. 31 (28). — [7]) V.[2] 562 (§ 74). 639 (§ 80). Vgl. Blankenburg S. 206 ff. — [8]) Vgl. U. 248 (217): „Wielands Poesie fehlt's an Sinnlichkeit (sinnlichem, individuellem Kolorit)." 345 (317): „Aus Wieland wenig Kenntnis Deutschlands zu ziehen, Aristophanes." — [9]) V.[2] 476 f. (§ 60). Vgl. V. 10 (§ 2): „Ein bestimmter Kleinstädter ist schwerer poetisch darzustellen als ein Nebelheld aus Morgenland." — [10]) D. 1, 418; 3, 237.

Schellingschen Ästhetik. An Schellings Auffassung der Mythologie als Mittlerin zwischen dem Allgemeinen und Besonderen erinnert es, wenn Jean Paul die poetische Charakteristik zu einer Seelenmythologie sich erheben läßt.[1]) Wie Schiller und Hebbel die möglichen tragischen Konflikte bestimmen und zählen zu können meinten, so Jean Paul die „Rassen des inneren Menschen".[2]) — Aber es läßt sich doch nicht verkennen, daß jene Schellingsche Grundformel bei Jean Paul eine etwas abweichende Färbung gewinnt. Wenn nach Schelling die Kunst die Harmonie zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen herbeiführen soll, so scheint Jean Paul gerade in der Spannung zwischen beiden Polen den Reiz zu suchen. Er spricht von dem Vergnügen, das die Aufsuchung des Allgemeinen im Individuellen gewährt, und das mit der Entfernung beider zunimmt. So konnte er geradezu sagen: „Die höchste Dichtkunst ist, das Besonderste im Allgemeinen zeigen, und umgekehrt."[3]) — Man beachte ferner, daß er nicht nur im Besonderen das Allgemeine, sondern auch umgekehrt in diesem jenes aufgezeigt wissen will. Wenn nach der Auffassung des Humanismus in der Kunst nur das allen Menschen Gemeinsame erscheinen darf, jedes Individuelle zum Allgemeinen geläutert werden muß, so betont Jean Paul, daß die Poesie nur dadurch die Menschheit ausspricht, daß sie jedem Individuum sein Recht zukommen läßt.[4]) Ein Dichtwerk, meinte Lichtenberg, soll den Werken der Natur gleichen, in denen jeder vom Schüler bis zum Philosophen und Weltmanne hinauf etwas findet: „Dort hängt der silberne Mond am blauen Firmament, dem entzückten Säugling auf den Armen seiner Wärterin, darnach zu greifen, dem einsamen Wanderer zu leuchten, und Eulern und Mayern seine Bahn zu bestimmen."[5]) Die lebendige Poesie, sagt ähnlich Jean Paul, muß eine solche Vereinigung des Allgemeinen und

[1]) V. 466 (§ 59). Vgl. A.[1] 25: „Götter poetische Charaktere." — [2]) V. 436 f. (§ 56). Solche „Rassen" sind für J. P. z. B. die Geschlechter, die Lebensalter, die Nationen. So nennt er die Griechen Jünglinge (V. 95. 467), die Franzosen Weiber (V. 760), die Weiber Kinder (Leva
[3]) A.[1] 52. — [4]) V. 749. 880. Vgl. U. 287 (256): „F
nichts Menschliches aus, keine Philosophie, kein
geordnet." — [5]) 4, 127 f.

des Besonderen verstehen und erreichen, daß jedes Individuum sich in ihr wiederfindet und folglich, da Individuen einander ausschließen, jedes nur sein Besonderes in einem Allgemeinen, kurz, daß sie dem Monde ähnlich wird, welcher nachts dem einen Wanderer im Walde von Gipfel zu Gipfel nachfolgt, zu gleicher Zeit auch einem anderen von Welle zu Welle, und so jedem.[1]) Zuweilen erscheint diese Anschauung wohl bei Jean Paul zu dem Standpunkt des Goetheschen Theaterdirektors verflacht: Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen. Tiefer gefaßt aber ist es jene auch von den Romantikern oft ausgesprochene Wahrheit, daß das echte Kunstwerk notwendig jedem anders erscheinen müsse und, wie nach Goethes Ansicht auch die Natur, nur von der Summe aller Individuen erschöpfend verstanden werden könne.

Von größter Tragweite für Jean Pauls ganze Poetik ist es nun, daß er den Begriff des Allgemeinen mit dem des Ideals verknüpft. Jede Verallgemeinerung, findet er, sei gleichzeitig eine Erhebung, so wie mit der Idealität notwendig auch die Allgemeinheit zunehme.[2]) — Ähnliches war wohl schon vor ihm ausgesprochen worden, meist aber mit der Schlußfolgerung, daß deshalb das höchste Ideal nicht mehr darstellbar sei. So meinte Schiller aus eigenster Erfahrung heraus, der Dichter könne sich zum Ideal menschlicher Veredelung nicht erheben, ohne noch einige Schritte darüber hinaus zu geraten, d. h. ganz den Boden unter sich zu verlieren.[3]) Jean Paul aber hat auf die Darstellung „vollkommener Charaktere" nicht Verzicht leisten wollen. Zwar betont auch er — gegen Mendelssohn[4]) — die Schwierigkeit, den Gott Mensch, ja einen Juden werden zu lassen, das allgemeine Ideal in individuellen Formen auszusprechen; aber geschehen müsse und könne es, da es Ideale der Schönheit wie des Gewissens in bestimmten Formen gebe und das Ideal menschlicher Vollendung hinter dem göttlichen Ideal ja immer noch weit zurückbleibe.[5]) „Nur auf dem

[1]) V. 41f. (§ 5). Vgl. S.W. 59, 15: „So bricht dasselbe Mondlicht sich anders im Auge des Dichters, der Geliebten, des Reisenden, des Sternsehers, des Jägers und des Diebes." — [2]) V. 114f. (§ 18). 455 f. (§ 58). — [3]) 10, 58. — [4]) 4¹, 579. Vgl. Sulzer, „Held". — [5]) V. 452 (§ 58). U. 375 (347): „Dieselbe Romanphantasie, die sich hohe Ideale macht, hat auch die Kraft, wirkliche

derben Stamme der Individuation flattert die Blüte des Ideals.“ [1]) — Schiller hatte gemeint, der Dichter müsse ein für allemal zwischen Individualität und Idealität eine Wahl treffen; beiden Forderungen zugleich Genüge leisten zu wollen, sei, solange man nicht am Ziel der Vollkommenheit stehe, der sicherste Weg, beide zu verfehlen.[2]) Auch Jean Paul rät gelegentlich den Romanschreibern, entweder in den allgemeinsten Verhältnissen zu bleiben oder die lokalfarbigsten zu erlesen;[3]) theoretisch und praktisch geht er aber doch auf jenes höchste Ziel, die Vereinigung der Gegensätze, los. An seinen idealsten Gestalten, jenen „ätherischen platonischen Charakteren“ (Emanuel, Liane), deren er in der Vorschule gedenkt,[4]) und aus denen Tieck und Solger sich seine „Verwechselung“ des Idealen mit dem Allgemeinen erklärten,[5]) überraschen uns plötzlich ganz individuelle Züge. Freilich zeigt gerade diese Überraschung, daß es sich um eine Stilbrüchigkeit handelt, das Problem also nicht wirklich gelöst ist.

Das Bedenklichste aber ist, daß Jean Paul hierbei zwischen ästhetischem und sittlichem Ideal nicht genügend unterscheidet, vor deren Verwechselung schon Mendelssohn und Herder gewarnt hatten. Zwar dem von Herder[6]) und W. Schlegel[7]) gebrandmarkten Mißverständnis, daß der steife moralische Gliedermann, ein in einem Menschen aufgestelltes Kompendium der Moral ohne Individualität, ein Ideal sei, ist auch er entgegengetreten; von einem kalten sittlichen Vokabularium ohne organische Lebenseinheit will auch er nichts wissen. Nichtsdestoweniger ist es seine Überzeugung, daß „der Gipfel der Sittlichkeit und der Dichtkunst sich in eine Himmelshöhe verlieren“, daß mit der sittlichen wie mit der ästhetischen Idealität die Allgemeinheit wachse, daß umgekehrt dem Dichter desto mehr Charakteristik zu Gebote stehe, je weiter er vom sittlichen Ideal heruntersteige, so daß der größte Bösewicht die indi-

---

Menschen damit zu bekleiden — und so ist das Gleichgewicht da. Fallen diese, jene auch.“

[1]) V. 764 f. — [2]) 10, 488. — [3]) [illegible]). Zimmermann mißversteht darunter die Ch[illegible] —
[5]) Erwin 2, 230; Solgers Nachlaß [illegible]
[7]) 8, 11 (Fragm. 236).

viduellste Bestimmtheit fordere — eine Behauptung, die man doch nur in dem metaphysischen Sinne der Hebbelschen Dramatik gelten lassen wird, wonach jede Individualität als eine Entfernung vom göttlichen Ideal eine gewisse „Schuld" bedeutet.

Sehr fruchtbar erweist sich dagegen Jean Pauls Theorie, daß das Allgemeine, Rein-Menschliche Gegenstand der „hohen" oder ernsten (italienischen) Poesie, das Individuelle der niedrigen oder komischen (niederländischen) Poesie eigentümlich sei.[1]) — Man hatte früher, namentlich in der französischen Poetik, gerade umgekehrt gemeint, die Charaktere der Tragödie müßten individuell, die der Komödie generell sein. Dagegen hatte Lessing an der Hand des Aristoteles nachgewiesen, daß die tragischen Personen ebenso allgemein gehalten seien wie die komischen.[2]) Schiller, der in der Abhandlung über naive und sentimentale Poesie den Charakter der Alten in Individualität, den der Neuen in Idealität gesetzt hatte, gelangte später zu der Einsicht, daß die Charaktere der griechischen Tragödie mehr oder weniger idealische Masken und keine Individuen seien wie die in Shakespeares und Goethes Stücken, und daß man mit jenen in der Tragödie offenbar besser auskomme.[3]) So fand auch Jean Paul, daß die tragischen Rollen jedes individuelle Übergewicht ausschließen, und glaubte darin die Ursache sehen zu sollen, daß die Alten, bei denen die Menschheit erst wenig differenziert war, im Tragischen Meister gewesen, im Komischen dagegen von den Modernen überholt worden seien.[4]) Aufs anschaulichste weiß er darzulegen, wie ohne Sinnlichkeit und Individuation kein Komisches denkbar sei, wie namentlich der Humor alles erst „ins Sinnliche übersetzen" und noch die Teilchen der Teile individualisieren müsse.[5])

---

[1]) Vgl. Fr. Schlegel 1, 16 (1794): „Die komische Muse insbesondere kann ihre Schöpfungen nur in das Detail eines wirklichen Lebens bilden; der Grund ihrer Gemälde . . . muß Wirklichkeit, höchste Individualität sein." Werden 2, 89 (Aug. 1803): „Der Komiker soll individualisieren, bis auf eine Warze, der Tragiker soll die großen Gestaltungen der Natur schaffen." — [2]) Dram. St. 89. — [3]) An Goethe, 4. April 97. — [4]) V. 456 (§ 58); S.W. 63, 164. Vgl. Böttiger, Lit. Zustände 1, 234 (20. Jan. 99). Da nach V. 974 die Plastik nur die allgemeinsten Verhältnisse der Menschheit kennt, erklärt sich auch hier der Vorzug der Alten. — [5]) V. § 35. Zu J. P.s Ausführungen über komische Verwendung von Kunst- und Fremdwörtern vgl. Lichtenberg

Von der Grundregel, daß die Poesie nur das Allgemeine zum Gegenstande habe, macht deshalb aber auch die komische keine Ausnahme. So sehr lag ja gerade Jean Paul daran, dem Komischen im System der Poetik einen sicheren Platz zu wahren, daß er sich für die Vorschule vornahm: „Zum Probierstein denke bei allen Behauptungen über Dichtkunst nur an Laune und Ironie, ob für diese die Regeln gelten.“[1]) Mit Recht hatte Friedrich Schlegel hervorgehoben, daß sich vollkommene Allgemeingültigkeit und höchste Individualität der Kunst nicht widersprechen.[2]) Jean Paul hat dies insbesondere für den Humor nachgewiesen, der ja nach der älteren Auffassung mit Sonderbarkeit, Manier, Originalität gleichbedeutend war, also jener humanistischen Forderung am meisten zu widersprechen schien, so daß ihn z. B. Lessing mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Dramas unverträglich fand.[3]) Jean Paul hat demgegenüber immer wieder betont, daß auch, ja gerade die humoristischen Charaktere Shakespeares und Sternes, so sehr sie porträtiert scheinen, allgemein und symbolisch sind.[4]) Selbst aus burlesken Werken kann der Sinn für das Allgemeine sprechen.[5]) Fehlt dieses aber, so rettet kein Witz ein Buch vom Tode.

Das Individuelle, meinte Friedrich Schlegel, könne eigentlich nur individuell aufgefaßt und dargestellt werden, charakteristische Kunst und Manier seien notwendige Korrelate.[6]) So schloß jenes humanistische Grundgesetz, vom Dargestellten auf die Darstellung übertragen, das Verbot der Manier ein. Jean Paul hat gegenüber Goethes sorgfältiger Auseinanderhaltung von Stil und Manier stets geltend gemacht, daß es sich nur um einen quantitativen Unterschied handle, daß — was übrigens auch Goethe zugab[7]) — dem Menschen als einem endlichen Wesen immer nur die größere oder geringere An-

---

1, 314: „Um witzig zu schreiben, muß man sich mit den eigentlichen Kunstausdrücken aller Stände bekannt machen.“ F. 5, Bd. 06 (1797), S. 12: „Moritz: fremde Wörter duldet nur das Komische, nicht das Erhabene.“ [12. Vorlesung über den Stil.]

[1]) U. 326 (294). — [2]) 1, 16. — [3]) Dramatı
271 (§ 34). 469 (§ 59). — [5]) V. 331 (§ 41)
28. Aug. 1808.

näherung an das reine Ideal der Schönheit möglich sei.[1]) Auch ihm erschien dieses Ziel, die Überwindung der subjektiven Manier, erstrebenswert;[2]) aber er hätte doch nicht Jean Paul sein müssen, hätte er nicht hinzugefügt, daß er über jede Individualität, über jede Manier als über einen neuen Halbton in der Kirchenmusik der Wesen froh sei, daß er es für ebenso schlimm halte, wenn jeder, als wenn niemand so einförmig wie Monboddo schriebe.[3]) Genialität und Individualität waren ihm untrennbare Begriffe: „Das erste Stück eines Genies muß ja jedem manieriert erscheinen, d. h. zu individuell, bloß weil eben ein Genie ein individuelles Individuum ist — Gegen Goethe in den Propyläen.“[4]) Einen Ausweg aus dem Dilemma fand er in der Erkenntnis, daß Manier und Individualität nicht einerlei, die echte geniale Individualität der Allgemeinheit nicht entgegengesetzt sei: „Manier ist nicht ausgedrückte Individualität, sondern nachgeahmte; nur das Genie, d. h. das Original drückt Individualität (und als solche auch die Allgemeinheit) aus. Manier ist Zusammengeflossenheit der Stile oder Abrahmung eines einzigen.“[5]) Wie nach jenem Schillerschen Distichon keiner dem anderen, doch jeder dem Höchsten gleichen soll, indem er in sich selbst vollendet ist, so fand Jean Paul, daß die großen Genies, bei aller individuellen Verschiedenheit, im höchsten Punkte einander doch wieder gleich seien.[6]) Geläuterte Individualität setzt er in der Levana als Ideal der Erziehung. — Wie sehr er allenthalben auf Originalität, Neuheit und individuelle Mannigfaltigkeit dringt, bedarf keiner Ausführung. Es sei hier nur daran erinnert, daß er im Gegensatz zu den Xeniendichtern, die hauptstädtische Bildung an ihm vermißten, stets auf die Vorzüge der Provinz hinwies.[7])

---

[1]) S. oben S. 18. — [2]) Vgl. U. 30 (27): „‚Nataliens Gedicht‘ [Siebenkäs, Kap. 23] — Soll in einem Kunstwerk ein eingefügtes zweites den Charakter der Person tragen oder wie jedes Kunstwerk nichts Individuelles verraten?“ — [3]) S.W. 1, 131 (1794); 10, 4 (97). — [4]) U. 1276 (1138). Vgl. 1244 (1206): „In Raffael muß man sich so gut erst hineinfühlen als in Sterne; was sprecht ihr denn hier von Manier? Nur ist das Studium des Komischen
und bearbeitet als das des Ernsten.“ — [5]) U. 1264 (1126.)
[7]) U. 995 (449): „Wie man sich in großen Städten mit N
so mit Naturzügen, Dichtern etc. Die originelle Kraft w

8. Kapitel.

Wahrscheinlichkeit, Wahrheit, Wunder.

Wahrscheinlichkeit, das Haupt-Schlagwort der älteren Poetik und Kritik, war von den Romantikern in die Acht erklärt worden. In Jean Paul war das rationalistische Element doch zu mächtig, als daß er diese Wandlung ganz hätte mitmachen können. Ihm war das Unwahrscheinliche gleichbedeutend mit dem Unmotivierten, Willkürlichen und als solches mißfällig. So konnte er geradezu behaupten: „Das Wirkliche gefällt uns nach Verhältnis der Unwahrscheinlichkeit, Erdichtetes [nach Verhältnis der] Wahrscheinlichkeit.“[1]) Den Romantikern gegenüber wies er immer wieder auf die Notwendigkeit des Motivierens hin.[2]) Er schiebt die Schuld an der von Herder beklagten Langweiligkeit des Epos auf „dessen Kälte gegen die beiden Leibnizschen Sätze des Grundes und des Widerspruches oder den Verstand, dessen Freundschaft man so sehr zum Motivieren zu suchen hat“. Die romantische „Verstandesfeindschaft“ hat er ebensowenig mitgemacht wie die Mißachtung psychologischen Beobachtens und Analysierens.

Aber er hatte doch auch bald in eigener Praxis die Erfahrung machen müssen, daß sich die strenge Forderung des Motivierens nicht überall einhalten lasse. Ist nicht die ganze Welt eine einzige unzertrennliche Kette von Ursache und Wirkung? fragt Engel; und würde also nicht der Dichter bis zum ersten Anfang der Dinge hinaufsteigen müssen?[3]) Ähnlich Jean Paul: „Zuletzt müßte der Dichter mit uns in die ganze Ewigkeit hinter uns (a parte ante) zurück- und hinauslaufen.“ Durch zu ängstliches Motivieren erinnert man gerade an die Willkür und macht den Leser nur noch fragsüchtiger.[4]) Daher

---

denn es ist ein Unterschied, ob viele Tausende auf mich mündlich wirken oder einige Hundert und dabei eine kleine [darüber: alte] Handbibliothek; in Städten [illegible] Bibliotheken.“ 1544 (35): „Der Dichter kann zwar eine Haupt- [illegible], aber nicht darin geboren werden.“ Vgl. S.W. 84, 94. — [2]) Daher läßt ihn Tieck in der Vision vom Jüngsten Gericht [illegible] ten, daß der Jüngste Tag so unmotiviert hereinbreche [illegible] Schlegel, Wiener Vorl. 2[1], 92. —

bedarf alles, was den Knoten schürzt, keiner Motivierung, ebensowenig physische Vorgänge: „In der Poesie gilt nicht das Physisch-Gewöhnliche, sondern das Physisch-Mögliche schon.“[1]) Wie die Romantiker will Jean Paul von Motivierung der Charaktere nichts wissen;[2]) er macht das wichtige Zugeständnis, daß die höhere Poesie, besonders die epische, größere Freiheit genieße. Und „wie im Epos alle kleinlichen Fragen und Möglichkeiten wegfallen, so im Roman.“[3]) Ja er erklärt „das Romantische“ für das Unentbehrlichste am Roman und konstatiert mit Herder und den Romantikern die Verwandtschaft desselben mit Traum und Märchen.[4]) Allerdings vergißt er nicht hervorzuheben, daß auch das Märchen dem Gesetz innerer Notwendigkeit unterliege.[5])

Nicht nach Wahrheit, sondern nach Wahrscheinlichkeit solle der Künstler trachten, hatte Aristoteles verlangt.[6]) Gleichwohl erblickten er und Lessing den Hauptvorteil historischer Stoffe darin, daß etwas wirklich Geschehenes notwendig auch glaubhaft sein müsse. So meint Jean Paul: „Die Wirklichkeit ist der Despot und unfehlbare Papst des Glaubens.“[7]) So sehr er davon überzeugt war, daß der ästhetische Schein nie Wirklichkeit werden dürfe, so wenig erkannte er doch auch — außer für die humoristische Poesie — die romantische Forderung an,

---

[1]) U. 724 (315). Vgl. Fontenelle, réflexions ch. LXV: „Cette nécessité que nous souhaitons, n'est que pour les événements produits par les caractères des personnages; les autres événements de la pièce ne doivent ni ne peuvent être sujets à cette loi.“ Engel dgg. läßt (11, 426 f.) für physische Begebenheiten dieselben Bestimmungen gelten wie für moralische (geistige). — [2]) V. 532 (§ 68). Vgl. Tieck 1, 167; Schelling 5, 713: „Der Charakter ist das Absolute, ist nicht weiter zu motivieren.“ W. Schlegel, Wiener Vorl. 2², 56 f.; dgg. Engel 1, 149 f. Die Motivierung des Charakters durch die Erziehung, die J. P. in der Loge versucht hatte, gab er später auf, vgl. S.W. 56, 13 f. Gelegentlich seiner Selbstbiographie ward ihm neuerdings die Unmöglichkeit klar, einen Menschen aus den Umständen abzuleiten (W. 1, XIV ff.). — [3]) U. 405 (398). — [4]) V. 536 (§ 69). 541 (§ 70). — [5]) V.² 581 (§ 74); S.W. 20, 4 f. — [6]) Kap. 9. Vgl. F. 5, Bd. 04 (1787/88), S. 6: „Aristoteles: Der Künstler soll oft das erdichtete Wahrscheinliche dem wirklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen.“ Bd. 06 (1790), S. 10: „Den Künstlern muß Wahrscheinlichkeit mehr als Wahrheit gelten. Forster [3, 277].“ — [7]) V. 501 (§ 64). Vgl. Fontenelle S. 152: Le vrai n'a pas besoin de preuves. Corneille: L'autorité de l'histoire persuade avec empire.

daß der Dichter den Glauben an seine Fiktion selber zerstören solle.[1]) Daß es nicht bloße Ironie war, wenn er seine Romane Biographien nannte und durch immer neue Einkleidungen für Wirklichkeit ausgab, zeigt die Bemerkung: „Ich denke oft bei Hesperus und Titan, alles sei wahr, und glaub' es selber; und beneide den Leser, der diese Täuschung ohne eine Widerlegung unterhalten kann.“[2])

In der einst so heiß umstrittenen Frage nach dem poetischen Gebrauche des Wunderbaren nimmt Jean Paul eine vermittelnde Stellung ein.[3]) Er verwirft einerseits das auch von Herder[4]) bekämpfte prosaische Aufklären des vermeintlichen Wunders,[5]) andererseits aber auch das willkürliche Erfinden unerklärlicher Wunder. Wenn Tieck in der Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren „die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt“ empfohlen hatte,[6]) so findet Jean Paul es bedenklich, durch ein fortgehendes Wunder eine regellose zweite Natur zu schaffen.[7]) Er vergißt dabei, worauf schon Baumgarten und Herder[8]) hingewiesen hatten, daß auch eine Wunderwelt von innerer Wahrheit und Regel beherrscht werden könne. — Er schlägt einen dritten, mittleren Weg vor. Die Geistererscheinung im Hamlet, fand Lessing, wirke auf uns mehr durch den Prinzen als durch sich selbst.[9]) Ebenso Tieck: Shakespeare lasse eine natürliche Erklärung offen, indem er den Zuschauer in die Seele des Prinzen hineinführe, dessen glühende Phantasie und Hang zum Aberglauben der Erscheinung gleichsam entgegenkomme. Dasselbe meint Jean Paul, wenn er verlangt, der Dichter solle das Wunder in die Seele legen, eine Geisterfurcht sei besser als eine Geistererscheinung. — Der Same zum Gespensterglauben liegt in uns allen, sagt Lessing. Der astrologische Aberglaube und ähnlicher Wahn, meint Goethe, liegt unserer Natur so nahe als irgendein

---

[1]) S. oben S. 112, 153. — [2]) W. 2, 40. — [3]) V. § 5. — [4]) 23, 296 f. — [5]) Und doch hat er es im Titan und anderwärts geübt! Denn die Entschuldigung, der Maschinist des Gauklerwunderwerks im Titan sei selber ein Wunder (nämlich eine psychopathische Erscheinung), ist ganz unzureichend. — [6]) Krit. Schr. 1, 41. — [7]) Doch empfiehlt er wie Tieck (1, [illegible]) die Zuhilfenahme der Musik, vgl. U. 334 (302): „Musik gibt den B[illegible]nt des Wunderbaren.“ — [8]) 22, 149. — [9]) Dram. St. 11.

Glaube.[1]) W. Schlegel rechnet die phantastische Furcht vor dem Unbekannten, die den Aberglauben erzeugt, zu den ursprünglichen Bestandteilen unseres Daseins.[2]) Der gewiß nicht rationalistische Hamann findet es Gott anständiger, uns durch unsere eigenen Hirngespinste zu seinen Absichten zu regieren als durch eine so kostbare Maschinerie wie das Firmament und die Geisterwelt.[3]) So meint Jean Paul: beim Aberglauben ist nicht der partielle Gegenstand wahr, wohl aber das zugrunde liegende Gefühl; das große unzerstörliche Wunder ist der Menschen Glaube an Wunder.[4])

So sucht Jean Paul gewissermaßen zwischen Rationalismus und Romantik einen Kompromiß zu schließen. In seinen Dichtungen geht er überall darauf aus, das möglichst Unwahrscheinliche, Ungewöhnliche, Seltsame, z. B. Siebenkäs' Scheintod, Marggrafs Diamantenfabrik, möglichst wahrscheinlich zu machen, das Wunderbare zu verwirklichen und wiederum die prosaische Wirklichkeit zu „romantisieren".

---

9. Kapitel.

Kunst und Sittlichkeit.

In seiner Anschauung über das Verhältnis der Kunst zur Moral hat Jean Paul, wie er selber gesteht, eine Entwicklung erfahren. Zwar notiert er sich schon 1779 aus Engels Abhandlung über den moralischen Nutzen der Dichtkunst: „Es ist falsch, daß die Poetik die unmittelbare Beförderung der Tugend zum Zweck habe."[5]) Trotzdem gab er in seiner sentimentalen Periode der von den Romantikern verspotteten Tugendpedanterie der englischen Romane unbedingten Beifall

---

[1]) An Schiller, 8. Dez. 98. — [2]) Berliner Vorl. 2, 73; Wiener Vorl. 2², 153 f. — [3]) 2, 28; vgl. auch 1, 148. Spectator Nr. 421: Gott könne mittels unserer Einbildungskraft auf uns wirken without the assistance of bodies or exterior objects. — [4]) V. 39 (§ 5). 165 (§ 24); S.W. 63, 271 [illegible] 61; 27, 57; 44, 9 ff. — [5]) F. 1 a, Bd. 4, S. 21 f. = Engel [illegible] Bd. 05 (1789), S. 22: „Engel, Ramdohr: Die schönen [illegible] sittliche Vervollkommnung zum Zweck; Sulzer Gegenteil [illegible]

und vermißte in der klassischen und romantischen Poesie den moralischen Gehalt. Mit der allgemeinen Reife seiner Anschauungen gewann er aber auch hier bald eine freiere Auffassung. Im Titan, schreibt er am 3. Dezember 1798 an Jacobi, solle die Moral nur in jener Freiheit lenken und predigen, womit die poetische Gerechtigkeit der Moral sich in der Wirklichkeit hinter das tausendfache Räderwerk der Weltmaschine verbirgt; der gewöhnliche Leser dürfe in der ästhetischen Schöpfung wie in der kosmischen überall nur Physik und nirgends Endabsichten antreffen.[1] Und am 16. August 1802: er gönne jetzt der Dichtkunst eine größere Freiheit als früher; die Sittlichkeit müsse im Dichten nur die ausübende Gewalt, die Schönheit die gesetzgebende haben.[2] Der altdeutsche Geschmack an dargestellter Sittlichkeit gilt ihm nun nicht mehr als der rechte.[3] Besonders in der Jugendliteratur will er von keinem vordrängenden Moralisieren wissen.[4] Er erklärt die Kunst ebenso für Selbstzweck wie Tugend und Wahrheit.[5] Wie die moralische Tendenz verwirft er daher auch alle sonstigen „zufälligen, einengenden, geistertrennenden Zwecke".[6] Lehrgedichte und Lehrromane findet er meist unpoetisch.[7] „Allerdings lehrt und lehre die Poesie und also der Roman, aber nur wie die Blume durch ihr blühendes Schließen und Öffnen und selber durch ihr Duften das Wetter und die Zeiten des Tages wahrsagt; hingegen nie werde ihr zartes Gewächs zum hölzernen Kanzel- und Lehrstuhl gefället, gezimmert und verschränkt; die Holzfassung, und wer darin steht, ersetzen nicht den lebendigen Frühlingsduft." Herder erblickt den bildenden Wert der antiken Tragödie darin, daß der Dichter, indem er alles sprechen läßt, die Begebenheiten von allen Seiten faßt, auf alle Seiten kehrt, durch seine Darstellung zum Ausleger und Anwender der Blätter des Schicksals wird.[8]

---

[1]) Zöppritz, Aus Jacobis Nachlaß 1, 202; vgl. S.W. 31, 88; V. 123f. (§ 20). — [2]) Vgl. Fr. Schlegel 1, 156: „Die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbständigkeit (Autonomie)." — [3]) V. 750. — [4]) Levana § 123: S.W. 44, 153f. — [5]) S.W. 63, 120; D. 4, 15. — [illegible] (§ 69). Vgl. V.[2] 596ff. (§ 75). U. 839 [illegible] Romane ist ein Widerspruch." —

Was heißet denn überhaupt Lehren geben? fragt Jean Paul. Bloße Zeichen geben; aber voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit. Die Poesie soll uns sie lesen lehren. Sie soll die Welt in ihrer ganzen lebendigen Ausdehnung zu uns sprechen lassen.[1])

Nicht immer freilich bleiben Herder und Richter bei dieser ganz allgemeinen Zweckbestimmung stehen. Wie Herder in Jean Paul den Arzt der kranken Zeit begrüßte, so fordert dieser am Schluß der Vorschule, daß die Poesie der verdorbenen Zeit, der zunehmenden Selbstsucht und Sinnlichkeit in den Weg trete. „Sie darf Dinge sagen," meint Herder, „die die Prosa nicht zu sagen wagt, und flößet sie unvermerkt in Herz und Seele."[2]) Jean Paul: „Sie darf singen, was niemand zu sagen wagt in schlechter Zeit."[3]) Das ist zwar noch nicht in politischem Sinne gemeint; aber es zeigen sich doch die Keime zur jungdeutschen Ästhetik. Jean Paul hat sich denn auch nicht gescheut, in den „Dämmerungen" die Poesie zum Schutze der bedrohten Religion und zur Anfachung der Vaterlandsliebe aufzubieten.[4])

Ein gewisser Widerspruch liegt hier zutage. Jean Paul glaubte ihn dadurch lösen zu können, daß er Schönheit und Sittlichkeit für nah verwandt erklärte. Schon Kant hatte auf die Analogie der sittlichen und der ästhetischen Autonomie hingewiesen.[5]) Schiller fand das Wesen der Schönheit in der Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit. So sieht auch Jean Paul in der Freiheit das Band zwischen Kunst und Moral: „Da jede moralische

---

[1]) V. § 69. — [2]) 17, 64. — [3]) V. 1015. Hierher gehört auch jene Äußerung Jean Pauls in einem Briefe an den Properz-Übersetzer Knebel, die Goethe so übelnahm: die Zeit brauche eher einen Tyrtäus als einen Properz. Zu dem mahnenden Hinweis, Poesie bleibe, indes Philosophie vergehe (V. 1016; V.[2] 465), vgl. Dubos 2, 261 f: „La réputation d'un système de philosophie peut être détruite — celle d'un poëme ne saurait l'être." Klopstock 8, 10: „Ein abhandelndes Werk geht unter, sobald ein besseres über eben diesen Inhalt erscheint. Ein Werk der Darstellung bleibt." Zu V. 462 (§ 58): „Für den Messias der Messiade gibt es auf Erden keinen Judas", vgl. Diderot, Theater S. 243: das Theater sei der einzige Ort, wo sich die Tränen des Tugendhaften und des Bösen mischen, wo der Böse gegen Personen von seinem eignen Charakter ergrimme. — [4]) S.W. 33, 49. 140 f. 148. — [5]) § 59.

Handlung als solche und als eine Bürgerin im Reiche der Vernunft frei, absolut und unabhängig ist, so ist jede wahre Sittlichkeit unmittelbar poetisch, und die Poesie wird wieder jene mittelbar."[1] Seltsam mischt sich in diesem kühnen Satze die höchste Toleranz mit jenem engen Moralismus des 18. Jahrhunderts, den Jean Paul nie ganz überwunden hat. Der letzte Teil desselben deckt sich mit Schillers Theorie, daß die ästhetische Freiheit die Durchgangsstufe zur sittlichen sei. Wie nach Schillers Ansicht der Dichter, wenn er den Zweck der Schönheit völlig erreicht, eben dadurch schon den moralischen erlangt hat,[2] so ist es Jean Pauls Überzeugung, daß ein echtes Kunstwerk ebensowenig unmoralisch sein könne wie eine Blume oder die Schöpfung,[3] daß umgekehrt die Verfolgung eines sittlichen Zwecks mit unkünstlerischen Mitteln, z. B. in Hermes' Werken, geradezu unsittlich wirken könne.[4] Mit der Behauptung dagegen, daß jede wahre Sittlichkeit als solche poetisch, daß „ein Heiliger dem Geiste eine poetische Gestalt" sei, verfällt er wieder in den Irrtum, der uns in seiner Verquickung von ästhetischem und ethischem Ideal entgegengetreten ist.[5] Noch mehr fordert es zum Widerspruch heraus, wenn er poetisches und moralisches Genie, Geschmack und Gewissen fast für identisch erklärt und in der Darstellung eines sittlichen Ideals ein Zeugnis für die sittliche Größe des Darstellers sieht.[6] Viel eher trifft Schillers Meinung das Richtige, daß zwar in dem glücklichen Momente des Ideals der Künstler, der Philosoph und der Dichter die großen und guten Menschen wirklich seien, deren Bild sie entwerfen, daß aber darauf leicht ein um so gefährlicherer Rückschlag erfolge.[7])

---

[1]) V. 123 (§ 20). — [2]) 10, 176. — [3]) S.W. 39, 119 (1805). — [4]) V.[2] 15 (§ 3). — [5]) Franz Horn verlangte in seiner Rezension der Vorschule (s. oben S. 51) eine nähere Dartuung der Einheit von Schönheit und Sittlichkeit; J. P. notiert dies U. 1375 (1234) und 1240 (1202): „Ausgleich und Verhältnis zwischen Kunst und Moral." Der Zusatz V.[2] 124 f. (§ 20) wiederholt aber nur das schon V. 452 (§ 58) Gesagte. — [6]) V. 452 (§ 58). 82 (§ 14); V.[2] 124 (§ 20). Vgl. U. 156 (125): „Eigne M
gehört dazu, wenn er moralischen Enthusiasmus
nicht kann bei dem Widerspruch des Gewissens
Beste alles Unmoralische in den Mund lege
lichkeit nicht mit voller Überzeugung

Daß übrigens Genie und Sittlichkeit nicht notwendig verknüpft seien, ist natürlich auch Jean Paul nicht entgangen; hat er doch gerade die sittlichen Gefahren der genialen ästhetischen Veranlagung durchschaut, erlebt und geschildert wie wenige. Der Parnaß habe zwei Spitzen, bemerkt er einmal; auf der einen wohnen geniale Engel, auf der anderen genialische Teufel.[1]) Er nennt Herders Leben eine glänzende Ausnahme vom zuweilen befleckten genialen.[2])

Gegen die Darstellung unsittlicher Charaktere und sinnlicher Szenen zieht Jean Paul mit ästhetischen wie mit moralischen Gründen zu Felde.[3]) Charakteristisch tritt dabei der oben[4]) geschilderte Gegensatz seines altruistischen Schriftstellertums zu dem egoistischen Goethes zutage. Im Hinblick auf die römischen Elegien hatte Schiller behauptet, die Kunst sei von allem, was menschliche Konventionen einführten, von allen Gesetzen, durch die ein verführtes Herz sich gegen sich selbst sicherstellt, losgesprochen. Dagegen erklärt Jean Paul: Nur Gott allein könnte ohne alle Rücksichten als eigne schaffen; der irdische Dichter darf die Sitten seines Jahrhunderts und Vaterlandes, seiner Zuhörer oder Leser nicht mißachten.[5]) — Daß er übrigens im Urteil über fremde Werke nicht so prüde war wie zuweilen in seinen eignen, zeigt seine Begeisterung für Goethes Venetianische Epigramme,[6]) seine Mißbilligung von Schillers Verurteilung Heinses und Thümmels.[7])

---

10. Kapitel.

Das Genie.

Von England ausgehend, hatte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Lehre vom Genie allmählich in der Ästhetik Eingang verschafft. Schöpferische Phantasie galt den englischen Theoretikern als Wesen der Genialität; sie ist auch

[1]) D. 4, 97. — [2]) V. 1032. — [3]) V. 447 f. (§ 58). 963. Vgl. oben S. 38. — [4]) S. 83 ff. — [5]) V. 969 f. — [6]) S. 4, 144 (1805) = U. 767 (357). — [7]) S. W. 31, 95 (1801). Vgl. aber O. 44; S. W. 40, 135 f. V. 449 (§ 58). 976 f.

für Jean Paul die poetische Grundkraft (nicht etwa das Gefühl). Den Unterschied zwischen empfangender Einbildungskraft und tätiger Phantasie (Dichtungsvermögen) lehrte ihn die alte Psychologie.[1]) Die Tätigkeit der Phantasie setzt er aber nicht in bloße Neuordnung der empfangenen Eindrücke, sondern in Steigerung, Idealisierung, Totalisierung, Verunendlichung der sinnlichen Erscheinungen.

Aber die Phantasie ist doch nur die vorherrschende, nicht die einzige Kraft des Genius. Jean Paul unterscheidet aufs schärfste zwischen dem einkräftigen Talent und dem vielkräftigen Genie. Während z. B. Voltaire im Genie im Grunde nichts anderes sah als „un talent très-supérieur",[2]) ist für Jean Paul der Unterschied ein qualitativer. Nach Youngs Ansicht sind im Genie die Strahlen der Seele auf einen gewissen Punkt konzentriert;[3]) auch Kant nimmt an, im Genie gehe die Natur von ihren gewöhnlichen Verhältnissen der Gemütskräfte zum Vorteil einer einzigen ab.[4]) Jedes Talent, zum höchsten Grad ausgebildet, meint Sturz, erschöpft das ganze Vermögen der Seele; noch weniger aber vereinigt das Genie entgegengesetzte Fähigkeiten.[5]) Dagegen betont Mendelssohn, daß alle Vermögen und Fähigkeiten der Seele in einem vorzüglichen Grade zu einem großen Endzwecke übereinstimmen müssen, wenn sie den Ehrennamen des Genies verdienen sollen.[6]) Jean Paul exzerpiert aus Sulzers Vermischten Schriften die Bemerkung, daß das Genie keine besondere Fähigkeit der Seele sei, sondern eine allgemeine Beschaffenheit aller ihrer Fähigkeiten.[7]) Den Stürmern und Drängern steckte der Faustische Drang nach Totalität im Blute, jede Vereinzelung der Seelenkräfte erschien ihnen verderblich. Alle Äußerungen Hamanns glaubte Goethe auf das eine Prinzip zurückführen zu können, das er auch zu dem seinigen gemacht hatte: jede Hervorbringung müsse aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen. So will Herder von Genies mit einem übertriebenen, vorgebildeten Zuge, der den Strom der Erkenntnisse und Emp-

[1]) Vgl. F. 1a, Bd. 6 (1780), S. 137 = Auserl. Bibl. XIV (1778), S. 166; F. 1b, Bd. 7, S. 134 = Auserl. Bibl. XVI (1779), S. 5 ff. Vgl. auch Schelling, 5, 395. — [2]) 40, 446 f. — [3]) S. 71. — [4]) § 17. — [5]) 2, 168. — [6]) 4[2], 340. — [7]) F. 1a, Bd. 6 (1780), S. 99 = Sulzer S. 309. Vgl. S.W. 63, 100; V. 49 (§ 8).

findungen auf einen Punkt hinlenkt, nichts wissen.[1]) Wiederherstellung des ganzen Menschen ist nach Schiller höchste Aufgabe der Kunst, harmonische Pflege aller Kräfte die erste Pflicht des Künstlers. Dem romantischen Streben nach Universalismus vollends erschien die Vereinzelung der menschlichen Kräfte als „die eigentliche Erbsünde der modernen Bildung".[2]) Friedrich Schlegel widerspricht Kants und seiner eigenen früheren Meinung, Gleichmäßigkeit aller Seelenkräfte sei ein Zeichen von Mittelmäßigkeit.[3]) Unter Genie versteht er „die gesetzlich freie innige Gemeinschaft mehrerer Talente"; wessen innere Verfassung nicht echt republikanisch, sei nur genialisch, kein Genie.[4]) In etwas anderer Terminologie, aber dem gleichen Sinne sagt Jean Paul: bei Menschen von Talent ist das Innere eine Aristokratie oder Monarchie, das genialische dagegen eine theokratische Republik. Auch in ihm lebte jener Drang nach Universalität; sein gleichmäßiges Studieren aller Wissenschaften war ein Ausfluß davon.[5]) Den Vorzug der Kunst vor der Wissenschaft und wieder der Poesie vor den anderen Künsten sah er darin, daß nur sie mit allen Kräften der Seele zu allen rede. Nicht Übermacht einer Kraft gilt ihm für Harmonie, sondern freier Anklang aller Töne.[6]) Er unterscheide sich von anderen nicht durch ein hervorragendes Talent, behauptet er, sondern nur durch eine glückliche Mischung des Gewöhnlichen.[7]) Nur dem bildenden Künstler, dem Musiker, Mechaniker usw. müsse ein besonderes

---

[1]) 8, 224; vgl. 5, 600 (Genie = „eine Menge in- und extensiver Seelenkräfte"). V § 9: das Talent, nicht das Genie habe „einseitigen Strom aller Kräfte". — [2]) Fr. Schlegel 2, 73. — [3]) 2, 123; vgl. dgg. Briefe S. 21. — [4]) 2, 88 Vgl. 2, 221 (Fragm. 119): „Genie ist ein System von Talenten." — [5]) „Eher wollt' ich Dentist werden, eh' ich mich auf einen Erkenntniszweig setzte, wo ich für alles andere Wissen dumm und tot wäre." (Auf einem losen Blatt zur Vorschule.) — [6]) An die Berlepsch 19. Sept. 97 (D. 2, 105). Verweis auf diesen Brief in den Vorarbeiten zur Vorschule. Vgl. auch ihre Antwort (15 Okt.). J. P. an Otto 16. Febr. 91 (O.[1] 1, 43f.; Verweis in den Studien): der Autor interessiere als Mensch, sobald er nicht mit isolierten Kräften, sondern mit einem vollständigen Konzert aller Kräfte zu uns rede. Oertel an J. P. 1. Mai 97: „Die andern alle schreiben für dies und [illegible] Gedächtnis, Verstand, Witz, Gefühl oder Phantasie; Du allein für [illegible] für den ganzen Menschen." (D. 1, 351.) — [7]) W. 2, 35.

Organ angeboren sein, aber nicht dem Dichter oder Philosophen. — Es ist klar, daß er damit den Wert und die Notwendigkeit des Sondertalentes stark unterschätzt. Richtiger läßt er im Titan den Ritter auseinandersetzen: dem Genie sei eine Richtung nach dem Schwerpunkt unentbehrlich; wo sie fehle, der Mensch selber im Schwerpunkt stehe, so daß die Richtungen einander aufheben, entstünden jene auf der Grenze von Genie und Talent stehenden hochstrebenden, aber leicht unglücklichen Naturen (die Vorschule nennt sie passive Genies), denen doch eigentlich das schönste Los vielartiger und harmonischer Kräfte zugefallen sei, die zu ganzen Menschen bestimmt zu sein schienen.[1]) — Es ist weiter zu beachten, daß dieses Ideal der Ganzheit bei Jean Paul doch etwas andere Züge trägt als etwa bei Herder und Goethe. Wenn bei diesen von einer vereinigten Wirkung aller Kräfte die Rede ist, so bei ihm mehr von einem abwechselnden Gebrauch derselben, wie er ihn selber übte. Daraus erklärt es sich, daß Herder von seinem Begriff der inneren Einheit aus zur Verwerfung der Theorie von den Seelenkräften gelangte, an der Jean Paul festhielt.

Vor allem mußte natürlich Jean Paul, der in seiner Selbstbiographie in Zweifel stellte, ob er nicht vielleicht mehr zum Philosophen als zum Dichter geboren gewesen sei, der alten Trennung der unteren und oberen Seelenkräfte entgegentreten und den romantischen Standpunkt teilen, daß die Trennung von Poet und Denker nur eine scheinbare und beiden nachteilige sei:[2]) „Der vollkommene Philosoph muß ein Dichter mit sein und umgekehrt.“[3]) Im Gegensatz zu Kants Ansicht, Genie sei nur in der Kunst möglich, findet er philosophisches und poetisches Genie spezifisch nicht verschieden: es handle sich nur um verschiedene Anwendung verwandter Genialität. Schon in einem Jugendaufsatz versteigt er sich zu der Behauptung, Leibniz hätte statt der Theodizee ebensogut eine Iliade schreiben können.[4]) —

Darin, sagt Kant, ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegengesetzt sei.[5]) Diese

[1]) 105 Zykel. — [2]) Nov[illegible] 559. — [3]) S.W. 62, 68. Vgl. 8, 131. — [4]) S.W. 62, 231; [illegible] 47.

Originalität muß sich aber nach Jean Pauls Ansichten nicht nur auf Einzelheiten, sondern auf die Gesamtheit der Lebensäußerungen erstrecken; erstes und letztes Kennzeichen des Genies ist eine neue Weltanschauung;[1] mit jedem Genie wird uns eine neue Natur erschaffen.[2] So verlangt Friedrich Schlegel von jedem Künstler eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen, von jedem Kunstwerk eine neue Offenbarung der Natur.[3] Doch legt Jean Paul in Theorie und Praxis weit größeren Wert auf stoffliche Neuheit und Erfindung als die Romantiker. Während diese unter Berufung auf Shakespeare die Neugestaltung eines alten Stoffes unter Umständen für ebenso wertvoll erklärten wie die Erfindung eines neuen,[4] hielt Jean Paul die letztere unbedingt für schwieriger und also verdienstlicher.[5] Wenn Wilhelm Schlegel die Meinung widerlegte, daß Bilder und Metaphern veralten und sich abnutzen könnten, da sie unter der Hand eines echten Dichters sich immer von neuem verjüngen,[6] so verteidigt Jean Paul das Recht auf „gelehrten", weithergeholten Bilderwitz eben mit der Unmöglichkeit, ohne diesen neu zu sein.[7] Die formelle Neuheit ist ihm mehr nur ein Surrogat der stofflichen.[8]

Es hatte schon in der älteren Ästhetik vielfach Beachtung gefunden, daß die Erfindungskraft oft ohne Darstellungstalent sei, sowie dieses ohne jene. Leute der letzteren Art, meint Gerard, sind keine wahren Genies, solche der ersteren gehören zu den Genies, aber zu den unvollendeten: „Ihre Imagination empfängt immer; aber sie gebiert nichts."[9] Moritz, den Jean Paul mit Recht zu dieser Gattung rechnet, vergleicht den Gegensatz von Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit (Genie und Geschmack) mit dem von Mann und Weib.[10] Goethe und Schiller erklärten es in ihrem gemeinsamen Schema über den Dilettantismus für ein Kennzeichen des Dilettanten, daß er

---

[1]) V. 57 (§ 10). 84 (§ 14). 751. — [2]) V. 8 (§ 2). — [3]) 2, 290. 366. — [4]) W. Schlegel 7, 71 f. (1797); Tieck, Schr. 4, 171 (1811). — [5]) V. § 64. — [6]) Berliner Vorles. 1, 293. — [7]) V. § 55. — [8]) Vgl. über Goethes Formwechsel oben S. 6, 16; N. § 20; V. 633 f. (§ 80). — [9]) S. 410 ff. Vgl. Klopstocks Ode „Die Erscheinende". Forster 3, 45: „Nicht immer sind die genievollsten, phantasiereichsten Menschen im Darstellen geübt." — [10]) Über die bildende Nachahmung S. 32.

das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, mit erlittenen Wirkungen wirken wolle, daß ihm die Architektonik fehle, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert.[1]) Sehr vertraut zeigen sich aus naheliegenden Gründen die Romantiker mit der fraglichen Erscheinung. So spricht Wilhelm Schlegel von Künstlerphantasien, die mit einer gewissen Ohnmacht der Darstellung, einer Art von Verworrenheit behaftet seien, welche sie hindere, ihre Geburten jemals aufs Reine zu bringen;[2]) Friedrich Schlegel von einer Art negativen Sinnes, der entstünde, wenn einer bloß den Geist habe ohne den Buchstaben, immer wollen müsse, ohne je zu können, und nur Tendenzen, Projekte, höchstens skizzierte Phantasien liefere;[3]) Novalis von genialischer Anlage, die in Ermangelung des Darstellungstalentes nie zur Entwicklung komme.[4]) Durch Görres' Aphorismen über die Kunst zieht sich die Antithese zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit; jene besitze das Genie in der Kunst, d. i. produktive Kraft der Phantasie, diese den Geschmack, d. i. Feinheit des Sinnes, der sich leidend den Eindrücken hingibt.[5]) Während aber Goethe und Schiller die Erscheinung mehr von ihrer unerfreulichen Seite ansahen, stellte sie sich den Romantikern von der tragischen dar. Wackenroder hat in seinem Joseph Berglinger das ergreifende Bild einer Künstlernatur gezeichnet, die an dem Mißverhältnis von ästhetischer Empfänglichkeit und Schöpfungskraft zugrunde geht. — Jean Paul war auf den Unterschied von genießender und schaffender Phantasie und die Seltenheit ihres Beisammenseins früh aufmerksam geworden.[6]) An seinem Freunde Otto,[7]) später an Herder[8]) und den Romantikern beobachtete er jenen Mangel schöpferischer Kraft bei echt genialischem Sinn. Er prägte dafür den treffenden Ausdruck der passiven oder weiblichen Ge-

[1]) Vgl. auch Schiller an Goethe 27. März 1801. — [2]) 7, 29f. — [3]) 2, 192f. — [4]) 2, 5. — [5]) S. 206. — [6]) S.W. 45, 95; 31, 93. Vgl. U. 350 (322): „Viele Menschen, zumal Weiber, könnten ein gutes Buch machen, aber kein zweites; jene, die mehr poetischen Sinn als Kraft haben." — [7]) Vgl. U. 1658 (123): „Die, die sich über den Mangel an Sprache beklagen, wie O.[tto], irren — in der Ansicht, folglich im ganzen angebornen Innern liegt's, das von selber spricht." — [8]) Vgl. an Jacobi 14. Mai 1803; V.[2] 71 (§ 12).

nialität.[1]) Stets spricht er mit höchster Achtung und innigem Mitleid von diesen „Stummen des Himmels“; doch hat er auch ihre Gefährlichkeit für die Kunst nicht übersehen und sie als die berufenen „Mittler zwischen Gemeinheit und Genie“ auf die Kritik verwiesen.[2])

Die Ursache ihrer Gelähmtheit sah er anfangs, wie oben erwähnt wurde, in dem Mangel einseitiger Richtung. In der Vorschule, die gerade dem Genie Allseitigkeit zuschreibt, findet er den Quell des Übels in dem Fehlen der genialen Besonnenheit, „die allein von dem Zusammenklang aller und großer Kräfte erwacht“. Die Freiheit und Besonnenheit des Menschen beruht nach Herder darauf, daß er nicht, wie das Tier, von einem einseitigen blinden Instinkt abhängig ist. Da eigentlich das Talent, meint Jean Paul, Instinkt hat, d. h. einseitigen Strom aller Kräfte, so entbehrt es aus demselben Grunde der poetischen Besonnenheit, aus welchem dem Tiere die menschliche abgeht. Zur inneren Freiheit der Besonnenheit verhilft dem Genie das Gleichmaß seiner Kräfte, von denen keine sich zur alleinherrschenden aufwirft.

In seiner Jugend war Jean Paul noch ganz in der alten Anschauung befangen gewesen, daß Genie und Kritik Gegensätze seien. In dem Rangstreit zwischen beiden hatte er sich bald auf die eine, bald auf die andere Seite gestellt. Mit Recht fand aber Friedrich Schlegel die Anhänger der Korrektheit und der genialischen Originalität nicht im Prinzip, sondern nur in der Direktion ihrer Kritik verschieden.[3]) Die gemeinsame, auch von Kant noch geteilte Ansicht war, daß die zur kritischen „Verbesserung“ erforderliche Kälte erst nach dem Erlöschen des ausarbeitenden Feuers gewonnen werden könne.[4]) Die Kritik, meint Jean Paul in seinem Erstlingswerk, gehe nur als ein leuchtender, aber kalter Mond nach dem Unter-

---

[1]) V. § 10. Außer den hier Genannten rechnete er zu den passiven Genies nach U. 378 (350) auch — sehr mit Unrecht — den armen Mann von Tockenburg (vgl. O. 153; D. 3, 62), ferner nach U. 399 (371) Stilling, nach U. 637 (279) Mnioch, nach D. 4, 148 Wilhelm Meister, nach einer Studienblattnotiz [Goethes] Tasso. (Vgl. D. 4, 159: „Rousseau war ganz Goethes Tasso.“) — [2]) V.[2] 56 (§ 10). — Vgl. Delbrücks Gastmahl S. 109. — [3]) 1, 109. — [4]) Vgl. Klopstock 10, 211.

gange der blendenden heißen Sonne auf, so wie die Goten sich zweimal beratschlagten, einmal betrunken, dann nüchtern.[1]) Doch hatte schon Mendelssohn Verwahrung dagegen eingelegt, daß man die Besonnenheit, dieses vortreffliche Instrument des Genies, zur kritischen Feile erniedrige.[2]) Herder widersprach dem Irrtum, daß man Begeisterung nur für Taumel und Hitze halte,[3]) und Goethe betonte, daß Reinlichkeit (Akkuratesse), als nachträgliche Vollendung des schon Vorhandenen, auch die Unform begleiten könne.[4]) Die Romantiker erhoben es dann zum obersten Grundsatz ihrer Ästhetik, daß die geniale Schöpfung in einem ungeteilten Akte hervorgebracht werde, daß Besonnenheit und Enthusiasmus im Genie eins und untrennbar seien.[5]) In der Vorschule hat sich auch Jean Paul diese Anschauung zu eigen gemacht, obgleich Rückfälle in die frühere vorkommen.[6]) Er erklärt es für jugendlichen Irrtum, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches; man schaue nur in Shakespeares himmelklares Angesicht![7]) Er vergleicht die geniale Ruhe der sog. Unruhe in der Uhr, welche die Bewegung mäßigt und eben dadurch unterhält.[8]) „Warum hält man den Dichter für leidenschaftlich?“ fragt er. „Bloß weil er Leidenschaft schildert? Gerade umgekehrt. Welcher Stand wird denn im Feuer die Silbe wägen wie jener? Ist nicht dadurch seine Besonnenheit größer, je größer sein Feuer? — Zweitens, weil man das Feuer, worein die Ideale versetzen, und diese selber mit dem seinigen vermengt.“[9]) Die Besonnenheit soll aber nicht dem erkältenden Mondlicht

---

[1]) S.W. 5, 28. — [2]) 4², 51 (92. Literaturbrief). — [3]) 5, 395. — [4]) Über den Dilettantismus. — [5]) W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 79; Tieck, Krit. Schr. 4, 81. — [6]) Vgl. die von Schiller (10, 406) geteilte, von den Romantikern schwerlich gebilligte Behauptung, die Begeisterung gehe nur auf das Ganze, nicht auf die Teile (V.² 72). — [7]) V. 69 (§ 12). Vgl. Herder 8, 229: „Siehe Shakespeare in sein Gesicht, ob da auf der sanften stillen Fläche“ usw. — [8]) V.² 71 (§ 12). Vgl. U. 1523 (15): „Je mehr verbrennliche Substanz, desto stiller die Flamme, z. B. Spiritus. So je mehr Dichterfeuer, desto mehr Ruhe der Darstellung.“ — [9]) U. 487 (499). Vgl. U. 4: „Was ich im Feuer der Leidenschaft mache, stellt diese nicht so dar, als [was] ich später nach ihr mache. Jenes ist so wie die Darstellung in der Jugend — oder eine jetzige, wenn ich zu viel getrunken [habe], zu sehr im Affekt bin. Höchst[ens] bei kraftlosen M[enschen].“ Vgl. O.¹ 1, 179f. (9. Dez. 94); 2, 223f. (27. März 98).

gleichen, sondern der erzeugenden Sonne.[1]) Jean Paul versichert von sich selber: „Ich war kein Kalter, wenn ich philosophierte und die Gesetze der Darstellung erwog; ich war kein Heißer, wenn ich mit Tränen im Auge nie erlebte Szenen der Wonne und Liebe darstellte.“[2]) Und wenn er auch im Alter wieder energisch auf die Notwendigkeit nachträglichen Feilens, besonders für den komischen Dichter, hinwies,[3]) so wußte er doch sehr wohl: „Es ist lächerlich, wenn manche ein Werk für ihr bestes erklären, weil sie am längsten daran gefeilt. Dadurch wird kein Werk ein bestes, wenn auch ein regelmäßigstes; wohl aber durch das Wunder von oben, unter 1000 möglichen Welten des Plans gerade die beste gewählt und gerade in Sabbatstunden ausgeschaffen zu haben.“[4])

So sehr aber Jean Paul mit den Romantikern voraussah und hoffte, das Reich des Unbewußten werde immer mehr vom Bewußtsein erobert werden,[5]) so war es doch der Angelpunkt seiner Weltanschauung, daß völlige Besonnenheit dem Menschen unerreichbar sei: „Nur das Unendliche ist nichts als durch und durch Bewußtsein oder ein wissendes Sein, ein Thron, auf welchen Fichte sich und uns übrige Menschen setzen wollte.“[6]) Das Genie ist daher notwendig unergründlich.[7]) „Es ist alles Instinkt; nur hat der Mensch mehr Instinkte, und dann sieht er sie. — Instinkt bei Menschen und Tieren, das Organisieren der Pflanzen, der unbewußt schaffende Geist ist das Ende von allem und von der Philosophie.“[8]) Im Genie ist nicht, wie Friedrich Schlegel meinte, der Instinkt zur Willkür geworden, sondern es handelt sich um eine unbegreifliche Wechselwirkung von Freiheit und Notwendigkeit, von bewußtem Wollen und blindem Trieb. Gegenüber der romantischen Schwärmerei für die „unergründliche Absichtlichkeit“ der

---

[1]) V. 57 (§ 10). — [2]) W. 2, 58. — [3]) U. 1664 (129): „Kaum der humoristische Enthusiasmus reicht hin zu schnellem Funde der rechten, ironischen Sprachwendungen. Vielmehr erfindet hier ein Gegenfeuer oder die Kälte. Jede einzelne Zeile kostet bei dem völlig dastehenden Funde der Ironie noch Zubereitung und Sorge.“ — [4]) U. 1406 (1264). — [5]) S.W. 61, 230; 35, 69. — [6]) S.W. 44, 154; 63, 93f. — [7]) W. 3, 74f.; D. 3, 209. — [8]) S.W. 63, 104f. Vgl. F. 5, Bd. 05 (1789), S. 22: „Herder: Genie ist vielleicht mit Tierinstinkt eins.“

genialen Schöpfung bemerkt Jean Paul: „Dem Dichter ist's lächerlich, das einzelne, das ihm aus dem Ganzen seines Innern entdrang, als besondere Absicht aufgestellt zu sehen."[1]) Etwas anderes war es, wenn Wilhelm Schlegel es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genius nannte, viel mehr zu wissen, als er weiß, daß er weiß.[2]) Auch Jean Paul hatte an sich und andern erfahren, „wie in einem genialen Werk, wie in der Natur mehr Verstand sein könne, als der Autor mit Bewußtsein hineinlegte".[3]) In diesem Sinne schreibt er: „Der größte Irrtum des Publikums ist, daß es den Autoren mehr Verstand zutrauet, als sie äußern, anstatt ihnen weniger zuzutrauen."[4]) Und er hat es bald im allgemeinen, bald speziell von seinen eignen Werken behauptet: im ganzen sei immer das Werk besser als der Meister.[5])

---

11. Kapitel.

Der Witz.

Wir müssen der Untersuchung des Witzes eine wesentlich andere Stelle anweisen, als es die Vorschule tut, um dessen Bedeutung innerhalb des ästhetischen Gedankensystems Jean Pauls zur Anschauung zu bringen. Da er den Witz durchaus noch im älteren Sinne als Seelenvermögen versteht, gehört seine Betrachtung in den allgemeinen Teil, in die Analyse der poetischen Grundkräfte.

Das Anrecht auf diese Stelle wurde dem Witze freilich vielfach bestritten. Alle, denen Empfindung als Grundlage

---

[1]) U. 636 (278). Vgl. U. 701 (293): „Das Kindische, wenn Homer von einer Rührung zu etwas Gleichgültigem übergeht, etwas anderes zu suchen als die Kindlichkeit. . . ." 826 (356): „Kein Autor, dem man sein Werk ein paar Jahre vorher vorläse, eh' er's macht, würde glauben, daß er so etwas machen könnte, sondern es studieren wollen zum Behuf seiner schwächeren Werke. Später studiert er's wohl auch, macht's aber vorher." — [2]) 8, 15. Vgl. Friedr. Schlegel 2, 177. — [3]) U. 1358 (1219). Vgl. U. 1242 (1204): „Ich wette, Goethe errät selber noch an seinem Märchen herum und findet immer Sinn etc. wie jeder von uns." — [4]) U. 441 (454). — [5]) z. B. D. 4, 31.

der Poesie galt, wollten von dem gefühllosen Gesellen nichts wissen. Seine Verwandtschaft mit der Phantasie dagegen war nicht zu leugnen;[1]) bei den Romantikern stieg daher die Wertschätzung des Witzes in dem Maße, als der Artikel „Empfindung“ im Preise sank. Besonders hatte Friedrich Schlegel „sich ordentlich auf den Witz gelegt“; in dithyrambischem Enthusiasmus verkündete er den unendlichen Wert, die Würde und Göttlichkeit echten Witzes und versuchte den quecksilbernen Kobold in der eignen Schlinge zu fangen, ein Bemühen, das Jean Paul mit Recht für aussichtslos erklärte, so oft er es auch selber übte.

Mit dieser Hochschätzung des Witzes gerieten die Romantiker in Gefahr, die Poesie wieder mit der Rhetorik zu vermischen, deren Trennung ihnen doch gerade am Herzen lag. Ihr Bestreben ging deshalb dahin, den Witz zu „poetisieren“, des rhetorischen Gewandes zu entkleiden.[2]) Friedrich Schlegel spricht von einem der Poesie vorbehaltenen milden, pointelosen Witz,[3]) Novalis von einer Witzart, die nur magisches Farbenspiel in höheren Sphären sei.[4]) Brentano versuchte im „Ponce“ diese Theorie zu verwirklichen. So sehr Jean Paul in der dithyrambischen Lobpreisung des Witzes mit den Romantikern harmonierte, so hat er doch diesem Streben in Theorie und Praxis nicht nachgegeben. Was er unter „ästhetischem Witz“ versteht, hat mit Poesie und Grazie nichts zu tun; er gleicht einem schwer beladenen Frachtwagen, wenn der romantische als leichter Schlitten vorübergleitet.

Jean Pauls Scheidung des Witzes vom Komischen,[5]) die uns heute so auffällig erscheint, war für seine Zeit nichts Ungewöhnliches. Sulzer erwähnt nichts von komischer Wirkung des Witzes. Homes Behauptung, nur scherzhafte Gedanken und Ausdrücke ließen sich als Witz bezeichnen,[6]) stieß auf vielfachen Widerspruch.[7]) Die Schlegel sprachen von komischem Witz als einer Unterart.[8])

---

[1]) Schon Hobbes fand: bonum dicuntur habere ingenium, id est bonam phantasiam. — [2]) Fr. Schlegel, 2, 220 (Fragm. 116). — [3]) 2, 199. — [4]) 2, 9. — [5]) V. 349 (§ 44); V.[2] 230 ff. (§ 30). — [6]) 2, 467. — [7]) Beattie 2, 9; W. Schlegel, Berliner Vorles. 2, 379; Solger, Erwin 2, 254. — [8]) Friedrich 2, 227 (Fragm. 156); Wilhelm, Wiener Vorles. 2[2], 327.

Bouterweks Behauptung, Jean Paul habe das alte Lehrgebäude vom **Witz** und **Scharfsinn** „bis zum völligen Umsturz erschüttert“,[1]) erweist sich bei genauerer Prüfung als unzutreffend. Seine Einwände gegen dasselbe waren teils nicht neu, teils läßt er sie im Verlauf der Untersuchung selber wieder fallen.

Locke hatte zuerst den Witz als das Vermögen der Verbindung von Vorstellungen dem Scharfsinn als der unterscheidenden Kraft gegenübergestellt.[2]) Hieraus entwickelte sich die Definition des Witzes als der facilitas observandi similitudines (Wolff) oder dem Vermögen, entfernte Ähnlichkeiten zu entdecken.[3]) Jean Paul, dem so oft vorgeworfen wurde, seine Bilder seien zu weit hergeholt, glaubte aus dem „entfernt“ einen versteckten Tadel herauszuhören. Er berichtigt: nicht die Ähnlichkeiten seien entfernt, sondern die verglichenen Gegenstände; Ähnlichkeit sei partielle Gleichheit.[4]) Aber anders war es natürlich auch nicht gemeint gewesen; wurde doch allgemein betont, daß das Vergnügen an der Vergleichung mit der Entfernung der Dinge wachse.[5]) Dies ist aber nicht so zu verstehen, fügt schon Sulzer hinzu, daß die Ähnlichkeiten selbst entfernt sein müssen. — Der weitere Einwand Jean Pauls, daß die Vergleichungen des Witzes oft Unähnlichkeiten, die des Scharfsinns Ähnlichkeiten aufdecken, war wenigstens zur ersten Hälfte schon vom Spectator erhoben: Not only the resemblance, but the opposition of ideas does very often produce wit.[6]) Voltaire versteht unter Witz l'art, ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre.[7]) Friedrich Schlegel betont mit Vorliebe die „chemische“ Natur des Witzes (Chemie = Scheidekunst).[8]) Witz und Scharfsinn,

---

[1]) Ästhetik S. 228. — [2]) Essay concerning human understanding B. II, ch. 11, § 2. Vgl. die Vorrede zum Tristram Shandy (hinter dem 20. Kap. des 3. Teils). Herder 8, 196: „Scharfsinn sondert, und Witz verbindet.“ — [3]) Vgl. z. B. J. A. Schlegel 2, 47. — [4]) V. 338 (§ 42). 424 (§ 55); S. W. 16, 159; 19, 129. Vgl. J. E. Schlegel S. 13, 108: Ähnlichkeit = Gleichheit des Verhältnisses der Teile. — [5]) Schon Quintilian L. VII, c. 3; Spectator Nr. 62; Home 1, 376; Beattie 2, 67; Priestley S. 186 f. usw. — [6]) Nr. 62. — [7]) 40, 101 f. — [8]) 2, 187. 238. 268. Vgl. V. 412 (§ 54): „Witz ist für den Geist, was für die Scheidekunst Feuer und Wasser ist, Chemica non agunt nisi soluta.“

meint Adelung, sind im Grunde eine und dieselbe Kraft der Seele, welche sich nur auf verschiedene Art äußert. So findet Jean Paul in beiden nur eine, mehr durch die Richtung und die Gegenstände als die Wirkungen verschiedene vergleichende Kraft. Kurz darauf kommt er aber dann doch wieder auf die Lockesche Unterscheidung zurück und überhaupt, wie Ruge richtig bemerkt, bei allem Drange, seine Vorgänger hinter sich zu lassen, über den zu eingeschränkten Begriff der Vergleichung nicht hinaus.[1])

In den zahlreichen Gleichnissen, mit denen schon der junge Jean Paul den Unterschied von Witz und Scharfsinn zu bestimmen sucht, findet man ein natürlich auch von andern (z. B. Sulzer) bemerktes Moment hervorgehoben: das Springende, Intuitive, unmittelbar Einleuchtende, Anschauliche, Sinnliche des Witzes gegenüber dem langsamen, bedächtigen Gange des abstrakten Verstandes.[2]) Witz ist die Abbreviatur des Verstandes; Kürze ist der Körper und die Seele des Witzes, ja dieser selber.[3]) Wie die Romantiker liebt Jean Paul den Vergleich des Witzes mit dem Blitze. Kürze aber ist Klarheit; so vergleicht Sterne einmal den Witz mit dem Putzen einer Brille.

In dieser intuitiven Anschaulichkeit zeigte sich offenbar eine Verwandtschaft des Witzes mit dem erfindenden Genie, dessen Wesen z. B. Resewitz in seinem weitblickenden Versuche in „anschauende Erkenntnis“ setzte. Schon die Wolffische Philosophie hielt zum Erfinden neben der Kunst zu schließen den Witz für erforderlich. Je mehr aber gegen Ende des Jahrhunderts die rein logische Folgerichtigkeit in Mißkredit kam, desto mehr mußte der Witz zur eigentlichen heuristischen Grundkraft aufrücken. Für Friedrich Schlegel ist Witz fragmentarische Genialität; die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind witzige Bonmots, Leibniz' gesamte Philosophie besteht aus wenigen witzigen Fragmenten, witzige

---

[1]) Zu dem oft zitierten Vergleich des Witzes mit dem verkleideten Priester, der jedes Paar kopuliert, vgl. Withof, Gedichte, Bremen 1751, S. 18: „O ihr, die ihr so denkt, daß ein Gedankenpaar, durch euern Ring vermählt, oft tausende gebar.“ — [2]) Vgl. S.W. 5, 127; 64, 230. — [3]) V. § 45; O. 195f. Vgl. Monboddo 2, 404f.

Einfälle sind die einzigen noch vorhandenen Produkte des synthesierenden Genies.[1]) Der Witz allein erfindet, und zwar unvermittelt, erklärt auch Jean Paul (unter Berufung auf Schlegel;) er findet die dichterische und die philosophische Heuristik von der witzigen nur durch das schönere Ziel unterschieden.[2]) Wie daher Lessing vorschlug, Knaben zum Erfinden von Fabeln anzuleiten, weil das Mittel, wodurch Fabeln erfunden werden, dasselbe sei, daß allen Erfindern geläufig sein müsse, so ist Jean Paul bekanntlich praktisch wie theoretisch dafür eingetreten, die Jugend im Witz zu unterrichten.

Diese heuristische Funktion des Witzes schien vor allem darauf zu beruhen, daß er als Entdecker der Ähnlichkeiten der Erzeugung von Gleichnissen diente. Ein neugefundenes Bilderwort, meint Herder, gab oft ein ganzes System; er nennt Leibniz einen sehr witzigen Kopf, bei dem meistens eine Metapher, ein Bild, ein hingeworfenes Gleichnis die Theorie erzeugte.[3]) Eine noch weit höhere Bedeutung aber ergab sich für den „Gleichmacher", den Witz, durch Schellings Identitätsphilosophie. Der Witz, so verkündete alsbald Bernhardi, ist der Blitz, welcher an einer einzelnen Stelle die unbedingte Identität des Alls hell erleuchtet heraustreten läßt; daher ist jeder Witz, indem er an das Höchste erinnert, erhaben; alle Wissenschaft ist Witz des Verstandes, alle Kunst Witz der Phantasie.[4]) So weit hat Jean Paul den Unterschied des bloß witzigen vom tiefsinnigen Gleichnis nicht aus dem Auge verloren; er hat gegen den Metaphernunfug der romantischen Philosophie wiederholt Front gemacht. Aber auch er sieht in dem Trachten nach allgemeiner Gleichheit das Wesen des Tiefsinns, den er daher einen höheren göttlichen Witz nennt.[5]) Eine tiefere Einsicht in die Natur, meint er gelegentlich, würde uns wahrnehmen lassen, daß um alles und durch alles

---

[1]) 2, 184. 238. — [2]) Vgl. dgg. O. 7: „Bloß Phantasie erfindet (im Metaphysiker so gut wie im Dichter; und der Unterschied liegt nur im Gegenstand und Gebrauch des Funds)." Über den Zusammenhang von Witz und Phantasie s. unten. — [3]) 8, 196; 23, 323. — [4]) 2, 397. Vgl. Solger, Erwin 2, 251 ff. W. Schlegel, Wiener Vorles. 2^2, 373 f.: der Sinn aller Calderonschen Metaphern ist der gegenseitige Zug der erschaffenen Dinge zueinander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs. — [5]) V. 346 (§ 43).

in der Welt ein geheimnisvolles Band sich schlingt, und daß die Ähnlichkeiten, die der Witz an den Dingen bezeichnet, vor scharfen Augen bestehen und sich als Gleichheiten darstellen möchten.[1])

Wie Bernhardi unterscheidet Jean Paul Witz des Verstandes und Witz der Phantasie, unbildlichen und bildlichen Witz. Der letztere findet die Ähnlichkeiten zwischen inkommensurablen Größen, d. h. zwischen Körper- und Geisterwelt;[2]) dazu aber bedarf er des Beistandes der Phantasie, der Vermittlerin zwischen Innerm und Äußerm.[3]) Damit aber trat der Witz unversehens in den Dienst jener mystischen Naturphilosophie, der alles Körperliche nur als Abbild eines Geistigen erschien. Alle endlichen Geschöpfe, verkündete Hamann, sind nur imstande, die Wahrheit und das Wesen der Dinge in Gleichnissen zu sehen[4]) und — wie Unger sinngemäß ergänzt — auszusprechen.[5]) Nur allegorisch und symbolisch lasse sich das Höchste, Unendliche zur Erscheinung bringen, erklärten die Romantiker.[6]) Die Metapher ist nach Bernhardi der symbolische Ausdruck für das geheime Band zwischen der sinnlichen und der unsinnlichen Welt.[7]) So sagt Jean Paul: „Dem Gürtel der Venus, welcher Geist an Natur wie ein ungebornes Kind an die Mutter heftet, verdanken wir nicht allein Gott, sondern auch die kleine poetische Blume, die Metapher.“[8]) Ist die Phantasie das Hieroglyphen-Alphabet, das mit wenigen Bildern die Natur ausspricht, so ist der Witz das spielende Anagramm der Natur.[9])

Mit dieser metaphysischen Auffassung des Gleichnisses geht schon bei Hamann die historisch-psychologische Ansicht Hand in Hand, daß es sich bei dieser Sprachfigur nicht um einen künstlichen rhetorischen Schmuck handle, sondern um eine natürliche und ursprüngliche Anschauungsform des

---

[1]) S.W. 62, 27 f.; 16, 159. — [2]) V. 344 (§ 43). Vergleiche von Sinnlichem mit Sinnlichem rechnet J. P. zum unbildlichen Witz, da hier die Ähnlichkeit keine bildliche, sondern eine eigentliche sei (V. 347). — [3]) V. 199 (§ 28). — [4]) 1, 88. — [5]) R. Unger, Hamanns Sprachtheorie, München 1905, S. 142. — [6]) W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 91; Fr. Schlegel 2, 364. — [7]) 2, 11. — [8]) V. 370 f. (§ 49). — [9]) V. 44 (§ 7). 415 (§ 54).

Menschen:[1]) „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter als Acker, Malerei als Schrift, Gesang als Deklamation, Gleichnisse als Schlüsse, Tausch als Handel ... Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder.“[2]) In seiner ausführlichen Begründung dieser Andeutungen sagt Herder: „So wie es die älteste Schrift ist, seine Gegenstände in Bildern zu malen, so malte die erste Sprache.“[3]) Daran erinnern Jean Pauls Worte: „Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte.“[4])

Die doppelte Funktion des Gleichnisses, Beseelung des Körperlichen, Verkörperung des Geistigen, spielt schon in der aus dem Altertum überkommenen Lehre von den Tropen und Figuren eine Rolle. Früh schon hatte sich aber die Einsicht aufgedrängt, daß dieses Prinzip über die bloße Rhetorik hinausgreife. Es wurde vielfach das Wesen der „Dichtungskraft“ auf jene doppelte Tätigkeit beschränkt.[5]) Wieland fordert vom Dichter eine Einbildungskraft, die durch einen freiwilligen inneren Trieb alles Geistige verkörpert, alles

---

[1]) Alfred Biese, Die Philosophie des Metaphorischen, Hamburg und Leipzig 1893, S 8ff., weist diese Auffassung schon bei Vico (1725) nach, der aber für J. P. schwerlich in Frage kommt. — [2]) 2, 258. Vgl. V.[2] 675 (§ 88): „Wie die Prosa aus Dichtkunst entstand, so wächst sie auch an ihr.“ — [3]) 2, 71. — [4]) V. 374 (§ 50). Vgl. F. 1b, Bd. 7, S. 136 = Auserles. Bibl. XVI (1779), S. 11: „Im Mund des Pöbels werden figürliche Redensarten gar zu eigentlichen Ausdrücken. Was vormals das Verhältnis zweier Ideen ausdrückte, drückt mit der Zeit eine Idee allein aus. Hierin liegt großenteils die Ursache von den Revolutionen des Stils und der Sprache. Man sieht sich, um lebhaft zu reden, genötigt, neue Metaphern zu brauchen.“ F. 5, Bd. 07 (1797), S. 1: „Die erste Sprache war metaphorisch, der eigentliche Ausdruck später. Rousseau, Essai sur l'origine des langues, ch. 3.“ Ebenda S. 11: „Herder: Die Buchstabenschrift wurde bei Anlässen, die nicht durch Bilderschrift auszudrücken waren, erfunden, bei Namen- und Geschlechtsregistern.“ — [5]) Sulzer, A. Bild: „Die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper gibt, die leblose Dinge in lebendige Wesen verwandelt.“ Vgl. noch Batteux 1, 111; J. A. Schlegel 2, 224.

Materielle zu Geist reinigt und veredelt.[1]) Dichten, erklärt Wilhelm Schlegel, ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres.[2]) Wenn man den weiten Umfang der Metapher und der Personifikation überlege, meint Bernhardi, so werde man versucht, diese für Angeln der ganzen Dichtkunst zu halten und die Möglichkeit zu ahnen, von ihnen bei Begründung der Poesie auszugehen.[3]) Auf ganz anderm Wege als durch die Nachahmungstheorie[4]) wurde so das Gleichnis zur eigentlichen Grundlage der Kunst. Daß dem Bilderschwelger Jean Paul diese Auffassung zusagte, läßt sich denken. Doch sah er sie anfangs nur vom rhetorischen Standpunkte aus. Nach Adelung muß es der Schriftsteller sich angelegen sein lassen, den dunkeln, wenig bildlichen oder klaren Eindruck, den die Wörter im gewöhnlichen Zustande der Aufmerksamkeit auf uns machen, dadurch zu einer klareren Vorstellung zu erheben, daß er den sinnlichen Gegenstand unter einem neuen Bilde darstellt.[5]) Ähnlich sagt Jean Paul in der Abhandlung über die Magie der Phantasie: Wir denken das ganze Jahr weniger mit Bildern als mit Zeichen, d. h. zwar mit Bildern, aber nur mit dunklern, kleinern, mit Klängen und Lettern;[6]) der Dichter aber frischt diese Bilder durch einen doppelten „Kunstgriff“ auf: er gibt entweder vermittelst der Metapher dem Körperlichen durch das Geistige oder vermittelst der Personifikation dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben.[7]) An einer späteren

---

[1]) 38, 78. — [2]) Berliner Vorles. 1, 91. — [3]) 2, 122 f. — [4]) Vgl. oben S. 114 f. — [5]) 1, 308 f. — [6]) Vgl. 621 (§ 79): „Die cogitationes coecae, wie Leibniz sie nennt, bewohnen uns den ganzen Tag, ich meine Schatten zur Hälfte aus der Sinnensprache, ein Viertel Ton- und ein Viertel Schriftsprache.“ — [7]) S. W. 45, 88. Vielmehr umgekehrt! Wenn man „durch die Metapher einen Körper zur Hülle von etwas Geistigem macht, z. B. Blüte einer Wissenschaft“, so wird doch nicht das Körperliche (Blüte) verdeutlicht, sondern der geistige Begriff. — Vgl. Moritz, 10. Vorles. über Stil: „Das Gleichnis und die Sache müssen wie Seele und Körper sich zusammenfinden; das eine muß dem andern Leben einhauchen; der geistige Begriff muß mit dem physischen überkleidet und dieser durch den geistigen beseelt werden.“ — Vgl. noch U. 813 (343): „Das Geistige muß man ahnen, — das Körperliche schauen — und dann beides umgekehrt darstellen.“

Stelle desselben Aufsatzes zeigt er freilich schon tieferes Verständnis für Umfang und Bedeutung der Personifikation;[1]) erst in der Vorschule aber führt er den „Doppelzweig des bildlichen Witzes“ auf metaphysische Grundlage zurück.[2])

Wir sind — an der Hand der Vorschule — vom Witz ausgehend zur Erörterung der Bildlichkeit im allgemeinen, ja der Grundfragen der Poesie gelangt. Unbewußt kommt in diesem Wege die Schwäche von Jean Pauls eigner Bildersprache zum Ausdruck. Wohl hat er den Unterschied von Witz und Phantasie erkannt und betont. „Der Witz“, findet er, „spielt mehr als die Phantasie, ist mehr Form, diese Materie.“[3]) Das in der Phantasie erzeugte Gleichnis, meinte Adelung, will den verglichenen Begriff anschaulich machen, das witzige durch die bemerkten Ähnlichkeiten vergnügen.[4]) Die bildliche Phantasie, sagt ähnlich Jean Paul, will durch alle Ähnlichkeiten nur die Gestalt beleben und verzieren; der bildliche Witz, kalt gegen das Verglichene wie gegen das Gleichende, löset beide in den geistigen Extrakt ihres Verhältnisses auf.[5]) Aber in Theorie und Praxis hat er den Unterschied oft aus den Augen verloren.

Nur wenige Worte sind noch über Jean Pauls Unterscheidung der Witzarten hinzuzufügen, auf die er sich besonders etwas zugute tat.[6]) In der Haupteinteilung lehnt er sich am meisten an Home an; wie dieser Gedanken- und Wortwitz unterscheidet und jenen wieder in scherzhafte Bilder und scherzhafte Verbindungen entlegener Dinge zerfallen läßt,[7]) so ordnet Jean Paul das Wortspiel als eigene Gattung dem unbildlichen (Reflexions-) und bildlichen (Phantasie-)Witze

[1]) Vgl. oben S. 131. — [2]) Wenn er dabei die Beseelung des Körperlichen als das Ältere und Leichtere aufzeigt, so deutet er damit einen seiner wichtigsten heuristischen „Kunstgriffe“ an, das Herausziehen des Verglichenen (Geistigen) aus dem Gleichenden (Körperlichen). Vgl. U. 145 (114): „Der Übergang von der Sache zum Gleichnis so schwer wie für den Deutschen vom Deutschen ins Französische; beides umgekehrt leicht.“ Vgl. z. B. U. 894 (449): „Am Drahte (Komisch) läuft der elektrische Funke (Unsittl.), ohne anzuzünden, durch Schießpulver.“ (V.[2] 269). Zu vergleichen ist Kleists Brief an Wilhelmine 16.—18. Nov. 1800. — [3]) U. 57 (53). — [4]) 1, 484. — [5]) V. 381 (§ 50). — [6]) N. § 13. Die Unzulänglichkeit der älteren Einteilungen beklagt schon Adelung (1, 480). — [7]) 2, 62.

bei.[1]) Selbständig ist seine Einteilung des unbildlichen Witzes, so namentlich die Aufstellung des sonst nur als grammatisch-logische Figur behandelten witzigen Zirkels, in dessen Verwendung er mit den Romantikern wetteiferte.[2]) Die Feinheit, ein Lieblingsbegriff der französischen Poetik (finesse, délicatesse), von Voltaire definiert als l'art de ne pas exprimer directement sa pensée, mais de la laisser aisément apercevoir,[3]) in deutschen Lehrbüchern meist als „Anspielung“ beschrieben, wird von Jean Paul überwitzig „das Zeichen des Zeichens“ genannt.[4]) Der Allegorie, die er im rhetorischen Sinne als fortgesetzte Metapher versteht, ist er wenig gewogen, einerseits weil sie nur naheliegende Gegenstände zum Vergleich heranziehen könne,[5]) andrerseits weil sie den Vergleichungspunkt zu willkürlich verrücke.[6]) Sie trägt nach seiner Ansicht lyrischen, das Gleichnis epischen Charakter.[7]) Dem von der älteren Poetik meist befehdeten, von Hamann[8]) und den Romantikern verteidigten Wortspiel sucht Jean Paul objektiv gerecht zu werden; ihm selber lag es ja nicht sonderlich.[9])

---

[1]) Vgl. U. 220 (189): „Gedanken-, Bilder-, Wort-[darüber: Kling-]witz.“ — [2]) Vgl. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, S. 121 f. S.W. 26, 95. U. 71 (42): „Schlegel spricht von einer Poesie der Poesie. Es gibt einen Scherz des Scherzes, wenn man die alltägliche Ironie, Spaß etc. wieder in eine Ironie bringt, z. B wie ich die Redensart scherzend gebrauche: Schmalhans war Küchenmeister.“ Vgl. V.[2] 551 (§ 72). Freye S. 90. Auch Fr. Schlegel spricht (2, 392) von Ironie der Ironie. „Satire über die Satire“, S.W. 5, 133: „Parodie der Parodie“, V. 242. 261; „Phantasie über die Phantasie“, V. 172 (§ 25) usw. — [3]) 40, 304; vgl. 40, 112. — [4]) Vgl. W. 5, 294: „Übe dich in lobendem Tadel.“ S.W. 62, 16: „Nur recht berühmte Leute kann man leicht fein loben.“ 64, 75 ff.: „Schmeichelhafte Bonmots.“ — [5]) V. 424 (§ 55); S.W. 5, 126. U. 1269 (1131): „Es wird in jedem Jahre leichter, Allegorien zu machen, und schwerer, Gleichnisse. In Beisein Thieriots bemerkt.“ — [6]) Lessing, von dem J. P. hier eine auch sonst oft angeführte Allegorie als Gegenbeispiel zitiert, nannte es selber die Erbsünde seines Stiles, daß er bei seinen Metaphern zu lange verweile und sich in allzu entfernte und leicht umzuformende tertia comparationis verwickle. (Anti-Goeze. Zweiter.) — [7]) V. 383 (§ 50). S.W. 62, 61: „Ein feuriger Kopf macht mehr Allegorien als Gleichnisse: er gibt allzeit nur den einen Teil seiner Vergleichungen, z. B. Herder.“ U. 961 (415): „Allegorie über Roquairol IV. Titan S. 372 [128. Zykel]: ‚Die Riesenschlange tat den giftigen Sprung.‘ Freilich nur lyrisch — aber macht sie zum Gleichnis, so ist's episch.“ — [8]) 2, 82. — [9]) W. 2, 34: „In meinen früheren Werken sind keine Wortspiele, — erst in Weimar.“

Wie die Romantiker verweist er auf dessen Verwandtschaft mit dem Reime. In dem Gedanken, daß ein Quentlein Wahrheit dabei zugrunde liege, insofern der Laut ein Nachhall der Sache sei (wodurch freilich, wie Vischer treffend bemerkt, der eigentliche Witz gerade wegfiele), berührt er sich mit Wilhelm Schlegel, der den Wortwitz aus dem Hange der Phantasie erklärt, die verlorene Beziehung zwischen der sinnlichen Bezeichnung der Dinge und ihrem inneren Wesen wiederzufinden.[1])

---

12. Kapitel.

Griechisch und Romantisch.

In dem seit der Renaissance nie zur Ruhe gekommenen Rangstreit zwischen den Alten und Neuen hat sich Jean Paul bemüht, einen objektiven Standpunkt zu gewinnen. Er hat die ungeheuren Vorzüge der Antike jederzeit willig anerkannt, eine Rückkehr zu ihr aber weder für möglich noch auch für wünschenswert gehalten. Wie die Romantiker, sah er in der Vereinigung der Gegensätze das zu erstrebende Endziel.

Den Geist der Alten findet er in erster Linie in ihrer Simplizität, ihrem geraden, festen Gange zum Zweck, ihrem Haß alles künstlichen Schmucks.[2]) Diese Einfachheit ward ihnen fast von selber zuteil, da sie nicht wie die späteren Jahrhunderte das schon Beschriebene wieder zu beschreiben hatten.[3]) Die schönsten, einfachsten Menschenverhältnisse nahmen die Glücklichen weg und ließen den spätern Dichtern bloß deren Wiederholung übrig und die mißliche Darstellung der künstlichern.[4]) — Aber Jean Paul ist weit entfernt, diese größere Differenziertheit der Modernen nur als Nachteil zu empfinden; die antike Einfachheit ist ihm doch auch Einförmigkeit: „Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen; der romantische Mond schimmert veränderlich —

---

[1]) 11, 122; Wiener Vorles. 2[2], 64. — [2]) S.W. 1, 180 (§ 18). — [4]) V. 130 (§ 21).

das Träumen.“[1]) Er zieht ein Instrument von sechs Oktaven einem Monochord vor. In höherem Sinne, meint er, sei der seine Materie geistig bändigende Shakespeare so einfach als Sophokles.[2])

Schiller geht in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung von einem andern Unterschiede aus: „Sie [die Alten] empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche.“ Schon zwei Jahre vorher sagt ebenso Jean Paul: „Die Alten fühlten den Wert der Alten — nicht; und ihre Simplizität wird bloß von denen genossen, von denen sie nicht erreicht werden, von uns.“[3]) Wenn aber Friedrich Schlegel meinte, Homer müsse in der Stimmung gelesen werden, wie ihn Sophokles hörte, da die Alten die Schönheit der Homerischen Poesie weit richtiger empfunden hätten als diejenigen, welche in ihr nur das täuschende Gemälde der für sie verlorenen Natürlichkeit empfindsam lieben,[4]) so findet Jean Paul bei den Alten nur im Schreiben, bei den Neuen im Lesen mehr Geschmack. Während daher Herder verlangte, daß die „Regel“ der Antike schon dem kindlichen Gemüte eingeprägt werde,[5]) hält es Jean Paul für richtiger, die Jugend sich erst an „verdorbenen Autoren“ übersättigen zu lassen, um gerade dadurch den Geschmack an einfacher Kost zu wecken.[6]) So äußerte Tieck, der ja in der Auffassung der Antike viel romantischer war als die Schlegel: „Die einfache rührende Größe des Altertums leuchtet erst recht ein, wenn wir vieles in uns überwunden, durchlebt, Irrtümer erfahren und abgelegt haben. Warum soll die Jugend das Interessante, Blendende, Sonderbare nicht vorziehen dürfen?“ Auch waren beide, Jean Paul und Tieck, der Ansicht, daß unsre Sehnsucht nach dem Untergegangenen die Antike höher erscheinen lasse, als sie in Wirklichkeit gewesen sei.[7])

In einem Briefe an Karoline Herder vom 31. Juli 1797 erklärt es Jean Paul für einen Irrtum, das griechische Maximum in der bildenden Kunst mit dem Maximum der Poesie zu

---

[1]) V. 178 (§ 25). — [2]) V. 793. — [3]) S.W. 1, 131. Vgl. 18, XXI; V. 131 (§ 21). — [4]) 1, 309 f. — [5]) 18, 86; vgl. 22, 217. — [6]) S.W. 1, 135; Levana § 149. — [7]) Tieck an Solger 16. Dez. 1816; V. 130 f. (§ 21).

vermengen, welch letzteres nicht von einem Volke erreicht werden könne.[1]) Mit Unrecht zählt Nerrlich diesen Gedanken „zu den großartigsten Entdeckungen, welche wir Jean Paul verdanken“. Schon Schiller hatte in der eben genannten Abhandlung ausgeführt, daß nur in Rücksicht auf bildende Kunst von den Griechen der höchste Gipfel erreicht zu sein scheine, keineswegs jedoch in der Poesie; ein Werk für das Auge finde in der Begrenzung seine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft könne sie auch durch das Unbegrenzte erreichen; hier könne daher der neuere im Reichtum des Stoffes, der Ideen die alten Dichter hinter sich lassen.[2]) Ähnlich Jean Paul in der Vorschule: „Die körperliche Gestalt, die körperliche Schönheit hat Grenzen der Vollendung, die keine Zeit weiterrücken kann; und so hat das Auge und die außen gestaltende Phantasie die ihrigen. Hingegen sowohl den äußern als den innern Stoff der Poesie häufen die Jahrhunderte reicher auf.“[3]) Erst Görres betonte, daß auch das Gebiet der Plastik unendlich sei wie das Feld jeder andern Kunst.[4])

Während Schiller innerhalb der bildenden Kunst keine Unterschiede gemacht hatte, schränkte Friedrich Schlegel die Unübertrefflichkeit der Alten auf die **Plastik** ein; die **Malerei** habe, wie die **Musik**, schon freieres Feld.[5]) Jean Paul spricht in der ersten Auflage der Vorschule noch von einem griechischen Maximum in Malerei und Plastik; als die romantische Kunst *κατ' ἐξοχήν* gilt ihm die Musik: „Keine Farbe ist so romantisch wie ein Ton.“[6]) Daher ist Klopstock, der oft mit Malerei nur tönt, weit mehr romantisch als griechisch, ebenso Ossian, in dessen Gedichten alles Musik ist, ebenso, dürfen wir ergänzen, Jean Paul. Er unterscheidet daher nicht, wie Wilhelm Schlegel,[7]) zwischen plastischer und pittoresker,

---

[1]) Aus Herders Nachlaß 1, 287. (Hier irrig überschrieben: „An Herder“.) Vgl. U. 229 (198): „Technische und romantische Kunstgefühle — jene kann ein Volk (Griechen) lernen, diese haben nur Gottesgeborne.“ (D. 4, 157 ungenau.) — [2]) 10, 454 f. — [3]) V. 132 (§ 21). — [4]) Aphorismen S. 210. — [5]) 1, 137; vgl. 1, 118. 152. — [6]) N. § 9. — [7]) Berliner Vorles. 1, 156; Wiener Vorles. 1, 15.

sondern mit Schiller zwischen plastischer (griechischer)[1]) und musikalischer (romantischer) Poesie. Das Zukunftsideal sieht er in der Vereinigung beider; er hebt mit Recht hervor, daß ein Gedicht, je plastischer es sei, desto leichter sich in Musik setzen lasse.[2]) Erst die zweite Auflage weist auch auf den romantischen Charakter der Malerei hin, insbesondere der Landschaftsmalerei, die Schlegel den musikalischen Teil der Malerei nannte.[3]) Ja Jean Paul geht jetzt bei seiner Begriffsbestimmung des Romantischen von der Landschaft aus. Novalis beobachtet einmal, daß in der Entfernung alles (Berge, Landschaften, Begebenheiten) Poesie oder, quod idem est, romantisch werde.[4]) So ist nach Jean Paul dem Romantischen Weite nötig: „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes gibt."[5]) Wenn er dann freilich die romantische Poesie als „das Ahnen einer größern Zukunft, als hienieden Raum hat", beschreibt, so verliert sich sein Begriff des Romantischen ebenso wie bei den Romantikern in den des Poetischen überhaupt;[6]) wie er denn Friedrich Schlegels Behauptung[7]) zustimmt, daß das Romantische nicht eine Gattung, sondern ein notwendiges Element aller Poesie sei.[8])

Mit Winckelmann hebt Jean Paul die Schönheit und Idealität, die Ruhe und Heiterkeit der griechischen Poesie hervor;[9]) doch hat er die „griechische Heiterkeit der Dicht-

---

[1]) Bouterwek riet, statt plastisch „objektiv" zu sagen; dgg. J. P. auf einem losen Blatt: „Ich wählte plastisch statt objektiv, weil dem Geiste, aber nicht dem Auge alles subjektiv wird." Bezeichnend ist, daß er den Ausdruck „klassisch" vermeidet. — [2]) V.[2] 890. Vgl. S. W. 44, 179. — [3]) Berliner Vorles. 2, 315. — [4]) 2, 532. — [5]) Vgl. Goethe, Maximen u. Refl. III: das sog. Romantische einer Gegend sei ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit. — [6]) Vgl. V. 1016. — [7]) 2, 221. 372f. — [8]) V. 241 (§ 32). So verbessert er in der zweiten Aufl. § 25 mehrmals „schön" in „romantisch". — [9]) Vgl. W. 5, 307. S. W. 1, 51: „Alles Schöne ist sanft; daher sind die schönsten Völker die ruhigsten." Der Gegensatz von J. P.s sentimentaler und reifer Periode zeigt sich darin, daß er noch 1796 annimmt, die zweite Welt könne „kein grünes Sumpfwasser einer fixen Ewigkeit sein, sondern ein unabsehlicher Wechsel" (D. 1, 328), in der Vorschule dagegen (§ 19) „ein genießendes Ruhen, das far niente der Ewigkeit" für die höchste Seligkeit erklärt.

kunst“ der romantischen Sehnsucht nicht unbedingt vorgezogen, mit Recht auch auf den elegischen Zug in der antiken Poesie hingewiesen. Geflissentlich betont er die „sittliche Grazie“ der Griechen, für die ihm in erster Linie Herder die Augen geöffnet hatte.[1])

Mit Friedrich Schlegel[2]) weist Jean Paul die Gleichsetzung des Romantischen mit dem Modernen ab und findet einzelne romantische Züge schon im Homer und Sophokles.[3]) Doch erkennt er natürlich an, daß es sich auch um einen historischen Gegensatz handle. Herder leitet den Untergang der „schönen Sinnlichkeit“ der Antike aus der christlichen Religion ab, der diese Welt nur als vorübergehender Schatten der künftigen erschien: „Das Unendliche gibt kein Bild: denn es hat keinen Umriß; selten haben diesen auch die Poesien, die das Unermeßliche singen.“[4]) So findet auch Jean Paul zunächst im Christentum die alleinige Quelle der romantischen Poesie: der äußeren Welt beraubt, stieg der Geist in sich und seine Nacht und sah Geister; da aber in Geistern alles unendlich ist,[5]) so blühte über der Brandstätte der Endlichkeit das Reich des Unendlichen empor. Auf vielfach erhobene Einwände hin räumt er in der zweiten Auflage ein, daß nicht überall die christliche Religion die Mutter der Romantik gewesen sei, daß im Norden der düstere Geisterglauben, in Indien die religiöse Vergeistigung der Sinnenwelt, im Orient das Gefühl der irdischen Nichtigkeit die gleiche Wirkung ausgeübt habe.[6]) Auf Bouterweks Veranlassung unterscheidet er zwischen der heiteren Romantik des Südens und der düsteren des Nordens. Die spirituelle Liebe, das Ritterwesen, die Kreuzzüge, die Bouterwek in der Einleitung zu seiner Geschichte der Poesie als Ursachen der Romantik anführt, erklärt er ihrerseits für Ausflüsse des Christentums.

---

[1]) Vgl. 22, 327 ff. — [2]) 2, 372. — [3]) V.[2] 141 f. 145 (§ 22); V. 169 f. (§ 25). — [4]) 5, 633; 18, 28. 20. 453 ff. — [5]) Vgl. S.W. 45, 92. — [6]) U. 1112 (1039): „Was Herder p. 112, V. [Bd. der Sämtl. Werke zur Religion und] Theologie sagte vom Orient, wäre ja gegen Romantik einzuwenden.“ Vgl. Herder 6, 279: „Ihre Philosophie, wie gern nimmt sie die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Dinge zum Hilfbegriff...“ Vgl. auch 16, 20 f.

Die erstere leitet er nicht, wie jener, aus der altdeutschen Frauenverehrung, sondern, wie Wilhelm Schlegel,[1] aus dem Marienkult her.

---

13. Kapitel.

Die Dichtungsarten.

Die ältere Theorie der Dichtungsarten hatte sich vielfach im Anschluß an Aristoteles (Kap. 3) mit einer Zweiteilung in epische und dramatische Poesie begnügt und zwischen beiden nur den äußeren Unterschied hervorgehoben, daß der Dichter in einem Falle selber vortrage, im zweiten andere reden lasse; ein innerer Gegensatz wurde ausdrücklich geleugnet.[2] Das Unzulängliche dieser Unterscheidung, über die sich Jean Paul mit Recht lustig macht,[3] hatten schon Lessing und Mendelssohn eingesehen.[4] Ersterer fand ein tieferes Unterscheidungsmerkmal darin, daß der epische Held Bewunderung errege, der tragische Mitleid, und daß daher des ersteren Unglück aus dem Verhängnis, das des letzteren aus dem Charakter entspringen müsse.[5] Jean Paul akzeptiert diese Entgegensetzung, ohne sie freilich für die wichtigste anzusehen; im Epos, meint er, regiere das Verhängnis, im Drama ein Charakter und dessen Schicksal.[6] Mit Aristoteles und Lessing verlangt er zum Helden der Tragödie einen weder rein guten, noch rein schlechten, sondern „fallenden" Charakter, nennt er das Unglück eines Schuldlosen „empörend".[7] Das tragische Schicksal ist also eine Nemesis, genauer: das mit der Schuld verknüpfte Verhängnis.[7] Im Gegensatz zu Schellings Ansicht,

---

[1]) Wiener Vorles. 1, 21. — [2]) Vgl. z. B. Klopstock 8, 243; Platner, Vorlesungen S. 154. — [3]) V.[2] § 75. — [4]) L. an M. 18. Dez. 1756; M. an L. 29. April 1757. — [5]) L. an Nicolai 13. Nov. 1756; an Mendelssohn 18. Dez. 1756. J. P. exzerpiert dies F. 5, Bd. 05 (1789), S. 17. — [6]) V. § 63. — [7]) Das Unglück eines Schlechten, meint Aristoteles, befriedige zwar unser Gerechtigkeitsgefühl, erwecke aber weder Mitleid noch Furcht; J. P. dagegen findet, unser moralisches Gefühl lehne sich auch gegen die Bestrafung des Lasters auf, da die Poesie mehr das Schicksal als die Gesinnung des Sünders entschleiere. (V. 468 f.)

daß erst in der modernen Tragödie an Stelle des antiken Schicksals die Nemesis getreten sei,[1]) findet Jean Paul, daß auch bei den alten das Schicksal immer nur die Unsittlichkeit, zumal die kecke, verfolge.[2]) Zu Schillers und Schellings tieferer Erfassung des Schuldbegriffes ist er nicht vorgedrungen.

Ein durchgreifender Gegensatz zwischen Epos und Drama war aber mit dieser (nur das tragische Moment berücksichtigenden) Unterscheidung noch ebensowenig gefunden wie mit der gleichfalls auf Aristoteles (Kap. 24) zurückgehenden Erlaubnis des Wunders im Epos, die Jean Paul zur Forderung erhebt.[3]) Denn obgleich damit schon zugegeben war, daß der Zusammenhang zwischen Charakter und Fabel im Epos loser sei als im Drama, hielt man doch an der Aristotelischen Ansicht fest, daß die dramatische Einheit der Handlung auch im Epos gewahrt bleiben müsse. Der romantischen Ästhetik blieb es vorbehalten, diese Verquickung von Epos und Drama, gegen die bereits Hamann (im Abälardus Virbius) protestiert hatte, aufzuheben und damit einer reineren Erfassung des Epischen die Bahn zu erschließen. Schon Goethe gab im Wilhelm Meister mit der neuen epischen Technik zugleich eine neue Theorie, freilich nur für den Roman; danach gehören ins Drama Charaktere und Taten, in den Roman Gesinnungen und Begebenheiten; in letzterem darf daher dem Zufall gar wohl sein Spiel erlaubt werden usw.[4]) Im Anschluß hieran sowie an Wolfs Homeruntersuchungen führten die Schlegel aus, die Einheit des Epos beruhe nicht auf dem dramatischen Zusammenhang des Ganzen, sondern auf dem ruhigen, steten Fortschritt der Erzählung, die Episode sei dem Epos nicht nur erlaubt, sondern wesentlich.[5]) Zur epischen Gattung rechneten sie auch den Roman, dem daher gleichfalls die Berechtigung und Pflicht zu Episoden, zur Hinwegsetzung über die Einheit der dramatischen Handlung erteilt wurde.[6]) Wenn Friedrich Schlegel gelegentlich das Drama, „so gründlich

---

[1]) 5, 721. — [2]) V. 125 (§ 20); S.W. 44, 74. — [3]) V.² 495 (§ 63). — [4]) 5. Buch, Kap. 7. J. P. notiert auf einem losen Blatt unter „Legenda“: „Goethes Meister über Roman.“ Vgl. V.² 591 (§ 75). — [5]) Friedrich 1, 280 ff.; Wilhelm 11, 185 ff. (1797). — [6]) Friedrich 2, 373; Wilhelm 11, 410 f. (1799). Schelling dgg. betont die Hinneigung des Romans zum Drama (5, 674).

und historisch, wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt,“ für die wahre Grundlage des Romans erklärte, so war das doch nur eine paradoxe Umkehrung der Tatsache, daß sich Shakespeare zuweilen aus dem Dramatischen ins Epische zu verlieren scheint.[1])

Jean Paul hatte sich seine Ansicht des Romans vornehmlich nach den Engländern und den unter englischem Einfluß stehenden Deutschen gebildet. Der Bildungsroman, wie ihn Wieland im Agathon praktisch, Blankenburg in seinem „Versuch über den Roman“[2]) theoretisch begründet hatte, wirkte nicht nennenswert dabei ein. Seine Theorie, wie er sie in den Vorreden zur Loge (1792) und zum Jubelsenior (1797) darlegte, steht ganz im Zeichen jener Aristotelischen Übertragung des Dramatischen auf das Epische. Er verlangt festen, lückenlos geschlossenen Aufbau der Handlung, Vermeidung aller Episoden, sorgfältige Motivierung, Ausschaltung des Zufalls, ja sogar die Beobachtung der pseudoaristotelischen Einheiten des Orts und der Zeit. Er weist mit Genugtuung darauf hin, daß in seinen eigenen Romanen sich kein Stein herausziehen lasse, ohne das ganze Gebäude zu Fall zu bringen.[3]) Man begreift unter diesen Umständen, daß er im Wilhelm Meister und mehr noch in den „meisterhaften“ Romanen der Romantiker die Regeln verletzt fand.[4]) Er konnte sich insbesondere mit der nach Goethes Theorie berechtigten, ja notwendigen Farblosigkeit des Helden nicht befreunden: „Bei dem Meister besteht das Kunstwerk bloß in der durchgehenden Gesinnung Goethes. Hätt' er aber den Helden etc. zu einem Goethe [darüber: oder Jarno etc.] gemacht: welch ein Werk!“[5]) — „Goethe konnte ja auch an einem Lothario das verfehlte

---

[1]) Vgl. V. 510 (§ 66). — [2]) Erwähnt S. W. 6, 19, in der 1. Aufl. (1783) ohne Nennung des Verfassers. — [3]) S. W. 7, XVIII (1797). Die dramatische Form seiner Romane veranlaßte seine Weimarer Freunde zu dem Wunsche, er solle sich einmal im Drama versuchen (Ch. von Kalb an J. P. 13. Mai 1796). Daß er wirklich daran gedacht hat, beweist in dem sog. „roten Erfindungsbuch“ (F. 7), einem seiner Regelhefte, eine halbe Seite mit Regeln über „Theater“. So faßt er ja auch im Titan am Schluß die ganze Handlung in ein (erzähltes) Drama zusammen. — [4]) Vgl. oben S. 12, 28, 58. — [5]) U. 120 (89).

Ziel darstellen. Keine Entschuldigung für einen matten Helden.“[1]) Er versuchte im Titan praktisch zu zeigen, daß man auch dem Helden eines Bildungsromans einen scharfen, festen Charakter erteilen könne, wenn man die „falschen Tendenzen“ den Nebenpersonen zuschiebe und jenen nur daran streifen lasse.

Trotz dieses entschiedenen Gegensatzes hat sich Jean Paul der romantischen Auffassung des Epischen nicht verschlossen, ja er hat hier wenigstens theoretisch eine weitgehende Anpassungsfähigkeit bewiesen. In der Vorschule stellt er sich in der Charakteristik des Epos ganz auf den Boden der Schlegelschen Theorie; er erklärt eine losere Bindung in Zeit, Ort und Fabel, Episoden und Maschinengötter, beliebigen Anfangs- und Endpunkt, sogar einen unbestimmten Heldencharakter für durchaus zulässig. Er hebt die Unterschiede von epischem und dramatischem Talent,[2]) von epischen und dramatischen Reden[3]) scharf hervor. — Für den Roman freilich, dem er eine Mittelstellung zwischen Epos und Drama zuweist,[4]) läßt er diese Freiheiten nicht ohne weiteres gelten. Wohl gibt er zu, daß auch hier die Einheit nicht auf der Geschichtshandlung beruhe; wie Friedrich Schlegel diese durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, das Band der Ideen, einen geistigen Zentralpunkt ersetzt wissen wollte,[5]) so verlangt Jean Paul einen allgemeinen Geist, der das historische Ganze heimlich zu einem Ziele verknüpft und zieht.[6]) Er gesteht die passive Haltung des Helden zu, wenn auch nur als notwendiges Übel.[7]) Er hat aber aus

---

[1]) U. 261 (230). Vgl. Schiller an Goethe 28. Nov. 1796. — [2]) V. 315 (§ 39). — [3]) V. § 65. Vgl. W. Schlegel 11, 190; Schelling 5, 658f.; Engel 4, 175f. Als zu episch notiert sich J. P. U. 223 (192) die Reden Montgomerys; vgl. O.[1] 4, 76 (1. März 1802). — [4]) V. 485 (§ 61). Zu der Bemerkung V. 538 (§ 69), der Briefroman grenze an die dramatische und lyrische Form, vgl. Goethe an Schiller 23. Dez. 1797, Schelling 5, 675. U. 515 (845); „Die Romane in Briefen bestehen in lauter Episoden und Digressionen, die nur die Gleichzeitigkeit verbindet.“ — [5]) 2, 373. Vgl. Wilhelm Schlegel, Wiener Vorles. 2[1], 97. — [6]) V. § 72 (V.[1] 438). Vgl. U. 1675 (140): „Über die 4te Einheit im Epos und Drama. Von Bassard, Prof. der Philosophie in St. Gallen 1813. Es ist die Idee. Diesen Gedanken hat er aus der Vorschule über die Romane.“ — [7]) V. 472 (§ 60); vgl. S.W. 44, 123.

seiner Abneigung gegen die Ungebundenheit der romantischen Romane keinen Hehl gemacht.[1]) In der Vorschule erkennt er zwar die epische und die dramatische Romanform als gleichberechtigt an, jedoch nicht ohne hinzuzufügen, daß er die letztere „aus demselben Grunde, warum Aristoteles der Epopöe die Annäherung an die dramatische Gedrungenheit empfiehlt", für die bessere halte. Als Ideal schwebte ihm die Vereinigung beider Gattungen vor.

In einem Punkte jedoch hat Jean Paul die Schlegelsche Theorie des Epos auch für den Roman nicht nur unbedingt anerkannt, sondern sogar antizipiert. Schon 1779 exzerpiert er aus dem Teutschen Merkur eine Empfehlung der umständlichen, mit der Langsamkeit und Stetigkeit der Natur fortrückenden, nichts auslassenden oder drängenden Erzählungsart Homers und des gemeinen Mannes.[2]) In der Vorrede zur Loge (1792) verdammt er die sprunghafte Erzählungsart der Franzosen (z. B. im Candide)[3]) und erklärt die umständliche, dem Homer oder Voß oder gemeinen Manne abgesehene Art für die interessanteste.[4]) Wenn trotzdem in seinen Romanen die Erzählung so wenig Homerisch anmutet, so liegt das vor allem daran, daß er über dem Recht auf Langsamkeit die Pflicht gleichmäßigen Fortschritts außer acht läßt. Es geht offenbar zu weit, wenn er behauptet: „Keine Handlung stockt, wenn ihr jede — und wär's die kleinste — wieder in neue zerspalten könnt."[5]) Gegen Lessings Ansicht erlaubt er dem Epos die Schilderung der „stehenden Sichtbarkeit der Welt" und rechnet das beschreibende Gedicht zur epischen Gattung.[6]) Wenn er sich beklagt, daß der Leser immer nach beschleunigtem Fort-

---

[1]) Vgl. S.W. 28, 137 (1803): „Die meisten jetzigen Biographen (worunter auch die Romanciers gehören) haben den Spinnen wohl das Spinnen, aber nicht das Weben abgesehen." — [2]) F. 1a, Bd. 5, S. 74 = T. M. 1778, I, S. 52, 55. — [3]) Vgl. S.W. 62, 230: „Daher erzählt Voltaire so falsch, weil er so schön erzählt." — [4]) Vgl. U. 406 (399): „Das Epos [darüber: und Roman] wünscht Zeit — wie das Theater zu gewinnen — so zu verlieren, daher es gern in der Mitte beginnt." Goethe: „Der Roman muß langsam gehen, das Drama soll eilen." — [5]) U. 377 (349). Vgl. 1510 (2): „In Tristram sind es nicht sowohl willkürliche Ausschweifungen, die die Geschichte stören, als der Reichtum, den jede Materie durch Auseinandersetzung entfaltet, und der sie weniger stört als verlängert." — [6]) V. 514 (§ 67); V.[2] 595 f. (§ 75).

gang der Geschichte verlange,[1]) so übersieht er, daß das reine Epos diesen „Heißhunger“ eben nicht aufkommen läßt. Nach der Ansicht der Schlegel verzichtet dieses auf Spannung, die Beruhigung, die im Drama erst am Ziel eintritt, wird schon in jedem Punkte der Bahn erreicht; gerade umgekehrt meint Jean Paul: „In epischen Gedichten [wird die] Erwartung hingehalten, in dramatischen bald befriedigt.“[2]) Mit der an sich vortrefflichen Regel, daß in der Erzählung jeder Auftritt nicht nur der Zukunft dienen, sondern auch die Forderung der Gegenwart erfüllen müsse,[3]) trägt er doch weniger jener epischen Ruhe als dem Bestreben nach Verbergung der Maschinerie Rechnung. Im ganzen lassen es also auch Jean Pauls theoretische Ausführungen nicht im Zweifel, daß ihm der eigentliche epische Sinn versagt war, und es ist gewiß kein Zufall, daß er über Hermann und Dorothea nichts weiter zu sagen weiß, als daß es kein Epos, sondern eine epische Idylle sei.[4])

Goethe geht in seinem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung (1797) von einem andern Wesensunterschied aus: der Epiker trägt vergangene, der Dramatiker gegenwärtige Begebenheiten vor. Auch Jean Paul berücksichtigt diesen Gegensatz[5]) und benutzt ihn zu einer eigenartigen Entscheidung der alten Streitfrage über die Einheit von Zeit und Ort. In der Vorrede zur Loge hatte er, wie erwähnt, auch vom Roman Einheit, d. h. Stetigkeit von Ort und Zeit gefordert. Aber seine Praxis belehrte ihn, daß die Zeitfolge im Roman weniger streng beobachtet zu werden brauche.[6]) Schiller hatte die Goethesche Unterscheidung so formuliert: die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische

---

[1]) Vgl. U. 292 (259): „Wo geht denn in Tristram die Handlung fort? Dieser Vorwurf [ist] ein stilles Geständnis des Interesses; je mehr Interesse, desto schneller soll die Handlung laufen.“ — [2]) U. 552 (394). — [3]) V. 529 f. (§ 68). 568 f. (§ 74). Für das Drama läßt Schiller die Regel nicht gelten (an Goethe 25. April 1797). — [4]) V.[2] 558 (§ 73). — [5]) Vgl. aber U. 29 (27): „In einen Roman [darüber: Gedicht] muß so wenig als möglich Vergangenheit kommen, alles Gegenwart.“ — [6]) U. 133 (102): „Über die Zeit, worin die Begebenheiten auf- und nebeneinander folgen, mehr Willkür erlaubt als über den Ort. S. Titan.“ 162 (131): „Warum darf im Roman weniger Ein[h]
der Zeit sein als im Drama?“

bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stillezustehen; alles Vergangene kann als stillestehend gedacht werden.[1]) So meint Jean Paul: die Vergangenheit ist eine versteinerte Stadt, die Gegenwart ein ewiges Fliehen. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, sagt Schiller, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit. Jean Paul dagegen findet, daß in der dramatischen Gegenwart die Phantasie nur die Macht über die Zeit einbüße, nicht aber über die gleichzeitig existierenden Örter; in der epischen Vergangenheit andrerseits verlieren die Zeiten die Länge, die Räume behalten sie. Kann man ihm aber mit Home[2]) u. a. zugeben, daß im Drama Zeitsprünge bedenklicher sind als geographische, zumal er mit Lessing[3]) betont, daß es mehr auf die innere Zeit ankomme als auf die äußere,[4]) so vermag er die Notwendigkeit epischer Ortseinheit bez. -stetigkeit nur unzulänglich zu begründen, wie denn seine Praxis hierin oft an Pedanterie streift. Im Alter übrigens kehrte er auch in der Erzählung wieder zur Beobachtung der Zeiteinheit zurück;[5]) und während er im Titan und den Flegeljahren die Jugendgeschichte des Helden, wie Goethe im Meister, erst nachträglich erzählt und dies in der Vorschule für das Richtige erklärt,[6]) hält er sich im Fibel und Kometen wieder streng an die chronologische Folge.

In der romantischen Auffassung war das Epos, als die ruhige, objektive, teilnahmlose Berichterstattung über ein Geschehenes, zum unversöhnlichen Gegensatz des Lyrischen, des unmittelbaren, subjektiven, bewegten Ausdrucks einer gegenwärtigen Empfindung gestempelt, während dem Drama eine Hinneigung zum Lyrischen zugestanden wurde. Jean Paul hatte anfangs das Dramatische als eigentlichen Gegen-

---

[1]) An Goethe 26. Dez. 1797. — [2]) 3, 294. Schelling (5, 704) verlangt Stetigkeit der dramatischen Handlung und Zeit, des Orts nur, insoweit sie von jener erfordert wird. — [3]) Hamb. Dram. St. 45. — [4]) Vgl. O.[1] 1, 291 (1795). In der zweiten Auflage der Vorschule mildert er noch weiter, wohl durch Wilh. Schlegels Ausführungen in der 9. Wiener Vorlesung veranlaßt, vgl. U. 1355 (1216): „Schlegel über die Einheit der Zeit und des Orts.“ — [5]) S. W. 56, 111. — [6]) V. 578 (§ 74). Goethe hatte anfangs mit Meisters Jugend begonnen; Herder tadelte die Änderung.

satz des Lyrischen angesehen, wie die Bemerkung zeigt: „Warum konnte Voltaire [darüber: als Satiriker] keine Komödie schreiben? weil ich als Sentimentaler kein Trauerspiel schreiben kann, sondern nur Romane. Bei uns beiden fiele der sonst mitspielende Autor weg, sowie die Macht der Grundierung. Dafür können wieder Lust- und Trauerspielmacher nicht grundieren und mitspielen. Satire lyrisch, Komödie dramatisch.“[1]) Auch in der Vorschule nennt er das Drama noch weit objektiver als das Epos, da es die Person des Dichters ganz in den Hintergrund dränge; doch versteht auch er jetzt das Epos als Gegenpol, das Drama als Wandnachbar der Lyrik.[2]) Jedes schöne dramatische Ganze, meinte Friedrich Schlegel, sei aus lauter lyrischen Teilen zusammengesetzt.[3]) So nennt Jean Paul das Drama eine epische Folge lyrischer Momente. Diese lyrische Partie des Dramas sieht Bernhardi im antiken Chor verkörpert; die Neuen, meint er, legen sie den dargestellten Charakteren in den Mund, und eine Menge sog. Maximen, Tiraden, Sentenzen würden bei den Alten Themata des Chorgesangs geworden sein.[4]) So Jean Paul: das Dasein des Lyrischen zeigen besonders die alten Chöre; Schillers und anderer Sentenzen können als kleine Selbstchöre gelten. Und wie den Romantikern ist ihm „das Drama das Höchste, die höchste Vereinigung des Lyrischen und Epischen“.[5])

Wieder einen ganz neuen Gesichtspunkt macht Jean Paul bei der Unterscheidung der Idylle geltend.[6]) Er geht dabei mehr auf den Inhalt als auf die Form. Vermißten wir oben bei ihm den echten epischen Sinn, so wird es hier deutlich, daß ihm auch das tiefere Verständnis des Tragischen abging. Ihm ist das Tragische im Grunde gleichbedeutend mit dem Traurigen; den Gegensatz des Trauerspiels sieht er daher nicht im Lustspiel, in dem es den Personen oft so übel ergehe, sondern im „Freudenspiel“, das zum Mitfreuen bewegt, wie die Tragödie zum Mitleiden. Während nach Schillers Ansicht

[1]) U. 68 (38) = W. 5, 342. — [2]) V. § 65; V.[2] 592f. (§ 75). Vgl. S.W. 28, 138 (1803); U. 295 (263): „Die Lyrik eines Autors geht auch durch sein Drama.“ S.W. 45, 92: „Die Poesie ist eigentlich dramatisch und malt Empfindungen, fremde und eigne.“ — [3]) 1, 102. — [4]) 2, 69f. — [5]) U. 88 (58). — [6]) V.[2] § 73.

die ästhetische Lust im umgekehrten Verhältnis zur dargestellten steht, schließt Jean Paul: „Wenn schon das Unglück sich schön in der Poesie widerspiegelt, wieviel mehr das Glück, das Schöne des bloßen Lebens. Wo wir dessen Aufhören wünschen — statt dessen Steigen —, ist nur der Autor schuld, der uns Stoff statt Form gegeben.“[1]) Die letztere Bemerkung scheint gegen die von Jean Paul exzerpierte Behauptung Riedels gerichtet zu sein, daß uns ein Held im Unglück mehr interessiere als im Glück, weil jenes uns eine Veränderung des Zustandes erhoffen lasse und dadurch die Spannung halte, die Freude dagegen sich bald in bloße Zufriedenheit verwandle und endlich gar aufhöre.[2]) Jean Paul räumt ein, daß sich das Glück schwerer steigern lasse als das Unglück, die Darstellung des letzteren daher für den Dichter, der nie stehen, sondern steigen muß, leichter sei;[3]) aber Schwierigkeit ist ihm hier wie überall mehr Ansporn als Warnung. Batteux rät dem Dichter, die spielenden Personen zu verlassen, wenn sie zu dauerhaftem Glück gelangt seien.[4]) So verfährt Tieck in der „Vittoria Accorombona“, indem er ausdrücklich bemerkt: „Das ruhige, ungestörte Glück kann niemals die Imagination des Dichters vielfach bewegen; nur von Wechsel, Unglück, Schlacht und Tod, Gram und Verzweiflung oder Wunder berichtet Legende und Romanze, das epische Gedicht wie das Drama.“ Jean Paul dagegen findet es grausam, die Ausmalung der Freudenszenen, auf die sich der Leser bändelang gefreut habe, diesem vorzuenthalten;[5]) man erinnere sich an die „Pfingsttage“ und „Sabbathwochen“ in seinen Romanen! Als Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung betrachtet er die Idylle, deren stiller Himmel daher nicht von den heißen Wetterwolken der Leidenschaft verdunkelt werden könne; „nur einige laue Regenwölkchen sind ihr vergönnt, vor und hinter welchen man schon den breiten hellen Sonnenschein

---

[1]) U. 612 (454). — [2]) F. 1a, Bd. 4, S. 68 f. = Riedel S. 336 f. — [3]) Über die Schwierigkeit der Freudendarstellung vgl. auch V. 46 f. (§ 7). 159 (§ 23); über die Armut an Freudenwörtern V. 649 (§ 82). 677 (§ 83). U. 694 (286): „Mangel der Sprache, daß man die Freudenwörter immer mit ‚sich‘ hat, ‚sich freuen‘ etc., und nur wenige wie ‚jubeln‘.“ — [4]) 1, 80. — [5]) V. 574 f. (§ 74).

auf den Hügeln und Auen sieht." Gleichwie der Himmel der Schäferwelt, heißt es ähnlich bei Batteux, zuweilen mit Wolken bedeckt wird, geschähe dies auch nur, um durch kleine Tauregen den Glanz der Wälder und Wiesen wiederherzustellen, ebenso kann man auch in ihre Charaktere gewisse traurige Leidenschaften mischen.[1])

---

14. Kapitel.

Fabel und Charakter.

Jean Paul ist der Ansicht, daß das Verhältnis von Fabel und Charakter mit der Dichtungsart wechsle, daß im Epos die Fabel, im Drama der Charakter vorherrsche; dennoch sind seine Ausführungen darüber größtenteils so allgemein gehalten, daß wir sie gesondert betrachten können. Er denkt im Grunde eben immer an den Roman, in dem er beide Dichtarten vereinigt sieht. So stellt er zunächst auch die Frage, welchem von beiden der Vorzug gebühre, ganz allgemein. Für das Drama hatte sich Aristoteles zugunsten der Fabel erklärt, eine Tragödie sei ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung denkbar.[2]) Diderot versteigt sich zu der Behauptung, der Plan eines Dramas könne gemacht und gut gemacht sein, ohne daß der Dichter noch im geringsten wisse, welchen Charakter er seinen Personen geben wolle; denn Leute von ganz verschiedenem Charakter seien einerlei Zufällen ausgesetzt.[3]) Für Epos und Drama fordert Herder Unterordnung der Charaktere unter die Fabel.[4]) Der entschiedenste Vertreter der Gegenpartei ist Sulzer, dem die Fabel nur als Vehikel zur Darstellung von Charakteren wertvoll erscheint. Für den Roman kommt Blankenburg zum gleichen Ergebnis: die handelnden Personen sind der Faden, an den die Begebenheiten angereiht werden müssen; der Mensch läßt sich ohne Begebenheiten, aber diese nicht ohne jenen denken.[5]) Es kann nicht

---

[1]) 1, 294. — [2]) Kap. 6. — [3]) Theater S. 280. — [4]) 24, 298 f. — [5]) S. 318, 355.

wundernehmen, daß Jean Paul, dem die Schaffung der Charaktere ebenso leicht wurde, wie ihm die Lust und Fähigkeit zum Fabulieren abging, sich durchaus der letzteren Partei anschließt. Er räumt zwar ein, daß ein Charakter ohne Geschichte ebensowenig existieren könne wie diese ohne jenen; aber der Geist, als das Freie und Notwendige, ist eher als die Materie, durch ihn erst kommt Bestimmung ins Unbestimmte des Mechanischen.[1]) Es fehlt ihm das Verständnis dafür, daß auch der bloßen Fabel Notwendigkeit innewohnen kann, der die Charaktere zu dienen haben. Ihm ist „die Geschichte nur der Leib, der Charakter des Helden die Seele darin, welche jenen gebraucht, obwohl von ihm leidend und empfangend."[2])

Soll aber der Charakter die Ereignisse regieren, so bedarf er der Festigkeit und Konstanz. Schwache Charaktere findet Jean Paul vor allem deshalb bedenklich, weil sie, statt das Maschinenwerk der Fabel zu treiben, selber von ihr getrieben werden.[3]) Mit der Theorie von dem unbestimmten, passiven Charakter der Romanhelden hat er sich daher nie befreunden können. Aber auch verschlossene Charaktere scheinen ihm bedenklich, da sie der Willkür des Dichters zu großen Spielraum lassen.[4])

Diese Willkür nach Möglichkeit auszuschalten, ist Jean Pauls Hauptbestreben; aber er verkennt andrerseits doch auch nicht, daß dem Dichter eine gewisse Bewegungsfreiheit gewahrt bleiben muß. Schelling fordert vom tragischen Helden „Absolutheit des Charakters", so daß es in keinem Falle zweifelhaft sei, wie er handle; die Verwicklung müsse nur so gelöst werden können, wie sie gelöst wird, und nirgends eine Wahl zulassen.[5]) Andrerseits hatte z. B. Beattie gegen die

---

[1]) Vgl. U. 186 (165): „Es gibt im Physischen nichts als Zufall — z. B. wer kann nicht Linda und Roquairol stören in der Lust [Titan, 128. Z.] — daher bloß das Geistige zu nehmen." — [2]) V.[2] 580 (§ 74). Vgl. aber A.[2] II, 84: „Der Held ist die Idee; aber kann nicht auch die Geschichte die Idee sein?" — [3]) V. 447 f. (§ 58). Auch Sulzer erklärt charakterlose, unbestimmte, den Windfahnen gleichende „mechanische Wesen" für poetisch unbrauchbar. Doch hatte schon Aristoteles bemerkt (Kap. 15), ein Charakter dürfe auch wohl schwankend sein, wenn er nur stets gleichmäßig schwankend bleibe. Vgl. auch Fontenelle S. 158. — [4]) V.[2] 581 (§ 68). — [5]) 5, 700 f. Vgl. Breitinger 1, 476.

vollkommenen Charaktere in der Dichtung eingewandt, daß sie zu einförmig und unwandelbar seien: „Wir können die Partei voraussehen, die ein rechtschaffener Mann unter gewissen gegebenen Umständen nehmen wird; und eben deswegen müssen die Begebenheiten, die von einem solchen Manne abhängen, weniger überraschend sein als andere, die aus Leidenschaft entspringen, deren Veränderung zum voraus zu bestimmen oft unmöglich ist.“[1]) Jean Paul schränkt diesen Einwand auf die Tragödie ein, da nur hier die Begebenheiten ganz von einem Charakter abhängen: wäre dieser rein gut oder rein schlecht, so wäre die Fabel von vornherein gegeben und jede Verwicklung aufgehoben.[2]) Engel fand, der Charakter dürfe weder zu vielseitig, d. h. willenlos, noch zu einförmig sein, damit die Zukunft weder zu dunkel noch zu hell erscheine.[3]) Ähnlich Jean Paul: „Demantharte Stärke eines Charakters versteinert Dichter und Handlung, weil er schon alles auf der Schwelle entscheidet. Wasserweiche Schwäche tut noch mehr Schaden, weil in ihr die Handlung zerschwimmt und ohne Anhalt umhertreibt.“[4]) Er erklärt zwar mit Diderot und Lessing Erwartung für poetischer als Überraschung,[5]) geht aber doch nicht so weit wie Goethe, der meinte, man müsse von einem guten Gedichte den Ausgang vorauswissen.[6]) Auf Spannung mochte er nicht verzichten; unser Gefühl, fand er, fordere allezeit etwas anderes, als was es voraussehe.[7]) Er bittet in der Vorrede zum Hesperus die Rezensenten, den Ausgang nicht zu verraten.[8])

Wie Lessing hält Jean Paul die Abänderung historischer Ereignisse für erlaubt, die von historischen Charakteren für

---

[1]) 1, 108. — [2]) V. 493 (§ 63). — [3]) 11, 341 ff. — [4]) V.[2] 532 (§ 68). Vgl. U. 78 (48): „ . . . 1) ein starker Charakter, dessen Widerstand wir voraussehen, 2) ein schwacher, dessen Nachgeben wir weissagen, geben beide keine Erwartung, 3) und ein unentschiedner gibt dem Dichter die Lenkzügel.“ — [5]) V. 502 (§ 64). Hamb. Dram. St. 48 f. Vgl. dgg. Fontenelle, Ch. XXII: „Un dénouement suspendu jusqu'au bout, et imprévu, est d'un grand prix.“ — [6]) An Schiller 22. April 1797. — [7]) O.[1] 1, 206 (31. März 1795). — [8]) Vgl. O. 109 (5. April 1799): „Sage mir doch Spaßes halber deine Konjekturen über die künftige Geschichte [des Titan]; wiewohl es unmöglich ist, nur zwei rechte zu machen.“

unstatthaft.[1]) Die geringste wesentliche Veränderung der letzteren, meint Lessing, würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Wozu denn geschichtliche Namen, fragt Jean Paul, wenn die Charaktere so umgegossen werden dürfen wie die Geschichte und folglich nichts Historisches übrigbliebe als willkürliche Ähnlichkeit? Wie Herder große, würdige Namen der Geschichte nicht der Poetenlaune ausgesetzt wissen will,[2]) so findet Jean Paul jede an einem fremden Ich verübte Willkür empörend.

Wie der poetische Charakter weder zu stark noch zu schwach sein soll, so darf er auch weder zu einfach noch zu kompliziert angelegt sein. Über die alte Methode, den Charakter auf eine Eigenschaft zu reduzieren, ist Jean Paul theoretisch wie praktisch natürlich hinaus;[3]) er verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit: „Der poetische Charakter eines Menschen hält das Mittel zwischen der Armut einer Eigenschaft (oder einer Theophrastischen Schilderung) und zwischen dem überfließenden Reichtum eines Individuums, das so viele Züge hat, die nicht die Einheit verstärken oder kolorieren."[4]) Vielfach wurde eine Mischung mehrerer Eigenschaften verlangt, unter denen eine hervorrage; so meint Jean Paul: „Humor, Witz, Verstand geben an sich oder durch ihre Größe noch keinen Charakter; nur das Verhältnis einer Hauptkraft zu andern Kräften entscheidet."[5]) Aber auch damit ist noch zu wenig bestimmt. Engel spricht von einer Verschmelzung aller Eigenschaften in ein einziges lebendiges Bild.[6]) Jean Paul zieht den Leibnizschen Begriff des vinculum substantiale heran, er spricht von einem jenseits der einzelnen Eigenschaften stehenden geistigen Lebenszentrum, einem beseelenden punctum saliens, ohne das der Charakter leblos auseinanderfalle.[7]) Die Individualität, heißt es in der Levana (§ 29), ist ein innerer Sinn aller Sinne, so wie das Gefühl der Gemeinsinn der vier

---

[1]) V. § 64. Hamb. Dram. St. 23. Vgl. F. 5, Bd. 06 (1790), S. 20: „Lessing: der Dichter darf nicht den Charakter, nur die Begebenheiten historischer Personen verändern." — [2]) 23, 282. — .[3]) N. § 14. Selbst Chargen wie Schmelzle und Katzenberger sind ganze Menschen! — [4]) U. 48 (44) = W. 5, 341. — [5]) U. 1441 (1329). — [6]) 11, 404 ff. — [7]) V. 473 (§ 60); V.[2] 433 (§ 56). Vgl. S. W. 20, 31; 63, 98; an Jacobi 1. April 1800.

äußeren; sie ist das, was alle ästhetischen, sittlichen und intellektuellen Kräfte zu einer Seele bindet. — Bedenklicher ist es, wenn Jean Paul im Charakter bloß die Brechung und Farbe, die der Strahl des Willens annimmt, erkennt[1]) und sich dadurch zu einseitig moralischer Betrachtungsweise verleiten läßt.

Eine alte Regel empfahl kontrastierende Charaktere, Diderot den Gegensatz von Charakter und Lage. Jean Paul weist auf das Wirksame von Kontrasten innerhalb eines Charakters[2]) bez. eines Charakters mit seinem Äußern oder Stande hin.[3]) Sulzers Rat, den Charakter in entgegengesetzte Lagen zu bringen, faßt er tiefer: es sollen alle Stadien der innerhalb eines Charakters möglichen Schwankungen durchlaufen werden.[4]) Er denkt aber dabei nur an vorübergehende Veränderungen; der seit Aristoteles von allen Kritikern vertretenen Forderung der Charakterkonstanz hängt auch er fast zu unbedingt an. Der Dichter ist niemals imstande, erklärt er, aus einem Lovelace den Teufel auszutreiben, einen Tom Jones in einen Puritaner zu verwandeln oder das heilige Feuer eines Agathon mit Tinte auszugießen.[5]) Schon Lessing warnt davor, einen Charakter sich abschwächen, z. B. einen stolzen zärtlich werden zu lassen;[6]) der starke Held, meint Jean Paul, werde leicht schwach, der humoristische sentimental, der Bösewicht bekehrt.[7]) Er bewundert es an Richardson, daß er Lovelace auch nach Klarissas Tode sich nicht ändern läßt.[8]) So vortrefflich diese Bemerkungen sind, so lassen sie doch auch Jean Pauls Schwäche erkennen, Charaktere sich entwickeln zu lassen.

Mit größerer Strenge, als er selber in seinen Dichtungen

---

[1]) V. § 56. Vgl. V. 384 (§ 50): „Der einzige Wille ist recht lebendig.“ Koeber (Jean Pauls Seelenlehre, Leipzig 1893) sieht daher in J. P. einen Vorläufer Schopenhauers. — [2]) Vgl. Lessing, Dram. St. 34: Menschen mit inneren Widersprüchen können nicht Gegenstand poetischer Nachahmung sein, „es sei denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte.“ — [3]) V. 475. (§ 60). Vgl. den Feldprediger Schmelzle. — [4]) Wie er praktisch darnach verfuhr, s. bei Freye, J. P.s Flegeljahre S. 29 f. — [5]) S. W. 20, 3. — [6]) Hamb. Dram. St. 25. — [7]) Vgl. S. W. 44, 148. U. 463 (475): „Auch im Siegfried [von Lindenberg] veredelt sich der Held unter der Hand. So Puf. [?] etc.“ — [8]) S. oben S. 39.

beobachtete, tritt er der direkten Charakterbeschreibung entgegen und verlangt mittelbare Charakterdarstellung durch Handlung und Rede.[1]) Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, meinte Sulzer, so muß man aus jeder besonderen Rede einer Person ihren Charakter erkennen.[2]) So betont Jean Paul, „wie oft die sichtbare Löwentatze einer einzigen Handlung den ganzen Löwen entblößet.“[3]) Aber weniger das Was als das Wie der Handlung hält er für ausschlaggebend;[4]) und auch er gibt mit Wilhelm Schlegel[5]) gegen Fontenelle[6]) der Rede den Vorzug vor der Tat.[7]) Nur beim ersten Auftreten soll sich der Charakter durch Handlung äußern.[8])

Auch die Frage nach der Zulässigkeit vollkommen guter bezw. böser Charaktere, die Jean Paul für die Tragödie verneint, behandelt er zunächst ganz allgemein, so wie sie zuerst in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgetaucht und heftig umstritten war.[9])

In seinen Betrachtungen über das Gefühl des Erhabenen und Schönen weist Kant darauf hin, daß auch Laster und Gebrechen zuweilen erhabene und schöne Züge bei sich führen. Mendelssohn verwirft im 311. Literaturbrief nur dumme untätige Bösewichter: „je verderbter ihr Herz ist, desto verschlagener muß ihr Verstand sein.“ Das ungeheuere Verbrechen, sagt Lessing, partizipiert von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken; wir lieben das Plan- und Zweckmäßige, auch wo es der Moral zuwiderläuft.[10]) Ein Mensch, der ganz Bosheit ist, ist nach Schillers Ansicht schlechterdings kein Gegenstand der Kunst;[11]) aber die Konse-

---

[1]) V. § 61. Der Selbsterziehung dient auch die Regel V. 577 (§ 74): „Zeichnet keinen Charakterzug, um einen Charakter, sondern bloß um eine Begebenheit darzustellen.“ — [2]) „Ausdruck“. — [3]) V. 434 (§ 56). — [4]) Vgl. S. W. 63, 77: „Der Verfasser der Lebensläufe [Hippel] sagt, er wolle aus der Art, Geschenke zu geben, den Charakter eines Menschen auf ein Haar treffen.“ — [5]) 7, 48f. — [6]) Réflexions S. 127: „Les sentiments qui ne sont que des discours, frappent beaucoup moins que les actions.“ — [7]) Vgl. S. W. 44, 89. 135ff. — [8]) U. 32 (29) = W. 5, 341. Vgl. O.[1] 2, 4f; 3, 67. Als Beispiel kann Schoppes Auftreten im Titan (27. Zykel) dienen. — [9]) Vgl. Shaftesbury, Characteristics, T. III, S. 260; Hutcheson S. 44; Stein, Gesch. der Ästhetik S. 149. — [10]) Hamb. Dram. St. 79. — [11]) Vgl. die Vorrede der „Räuber“.

quenz eines Bösewichts in Anordnung seiner Maschine ist unter allen Umständen ergötzlich; jede feige Tat ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät, wie umgekehrt eine teuflische Tat, sobald sie von Kraft zeugt, ästhetisch gefallen kann.[1]) Dies ist ganz Jean Pauls Meinung. Er verwirft zwar prinzipiell die vollkommenen Bösewichter, aber er versteht darunter nur feige, schadensüchtige, ehrlose Schwäche; Kraft als solche aber gilt ihm unter allen Umständen für sittlich und „großer Verstand für Stärke“. Er verdammt, kann man sagen, weniger den unmoralischen als den charakterlosen Charakter. — Von der viel bedenklicheren, selbstapologetischen Verteidigung der vollkommen guten Charaktere war schon in anderm Zusammenhang die Rede.[2]) Nur ein Punkt sei hier nachgetragen. Shaftesbury, Breitinger, Mendelssohn, Engel u. a. hatten in der Leidenschaftslosigkeit des vollkommenen Charakters ein Hindernis für dessen poetische Verwendung gesehen. Jean Paul, der sonst wohl für das menschliche Recht auf Leidenschaften gegen den Stoizismus aufgetreten war,[3]) der an Christus, Achilles, Grandison den „schönen Zorn der Ehre“ bewundert, möchte doch „vom Zauberrauche der Leidenschaft nur wenig um den poetischen Heiligen gezogen“ wissen. Und wenn Blankenburg unter echter Tugend nur solche verstehen will, die noch mit sich kämpfen muß,[4]) so scheint Jean Paul, der ja mit Schiller dem Rigorismus der Kantschen Moral entgegentrat, mehr dem Ideal der schönen Seele zu huldigen, weshalb er Weiber am geeignetsten zum Ideal der Vollkommenheit findet. Wenn er übrigens bemerkt, Klarissa erhalte nur durch einige weibliche Lügen, Grandison durch Ausprügelung eines Edelmanns Leben und Bestimmung, so gibt er den Begriff der Vollkommenheit eben schon preis. So führt er in der zweiten Auflage Fieldings Allwert[5]) als Muster an, während der Dichter des Tom Jones es ausdrücklich

---

[1]) 10, 14. 211. — [2]) Oben S. 119, 165. Der junge J. P. gibt zu, daß vollkommene Charaktere im Roman und auf dem Theater nicht gefallen, vgl. S. W. 1, 155; 62, 182. — [3]) Vgl. V. 317 (§ 39): „Leidenschaft widerspricht als Anlage auch nicht der edelsten Natur.“ — [4]) S. 45 ff. — [5]) nach Bodes Übersetzung des engl. Alworthy.

von sich weist, fehlerlose Charaktere zu schildern,[1] und auch jenen durch unkluge Vertrauensseligkeit sündigen läßt.

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß Jean Paul in keinem Teile seiner Poetik in so schroffem Gegensatz zur Romantik steht wie in seinen Ausführungen über Fabel und Charakter, nicht nur wegen der vielfach moralischen Färbung derselben, sondern vor allem in seinem Verlangen nach scharfer Bestimmtheit und festem Zusammenhang von Charakter und Handlung. War er mit seinem Tadel der romantischen Unbestimmtheit und Ungebundenheit im allgemeinen gewiß im Recht, so hat er sich andrerseits durch ein zu strenges, pedantisches Verfahren doch auch oft um die unerläßliche dichterische Bewegungsfreiheit gebracht.

---

15. Kapitel.

Das Lächerliche und das Erhabene.

Wir haben uns den bekanntesten, wichtigsten und originellsten Teil von Jean Pauls Ästhetik bis zum Schluß aufgespart, seine Theorie des Komischen und Humoristischen. Sein Hauptverdienst liegt hier vielleicht weniger in den Ergebnissen, zu denen er gelangt ist, als in den zahlreichen Anregungen, die er ausgestreut hat, vor allem aber darin, daß er dem Gegenstand die ihm gebührende Achtung und Liebe entgegenbrachte und dadurch die ganze Untersuchung auf ein höheres Niveau erhob. Noch immer war ja die illiberale Ansicht, daß das Komische etwas Niedriges und Minderwertiges sei, nicht überwunden. Hemsterhuys, Jacobi, selbst Herder sprachen harte Worte gegen die Freude am Lachen.[2] Es war nicht überflüssig, wenn Jean Paul versicherte: „Jede Empfindung ist von Gott geschaffen [darüber: angelegt] und kann nur durch Übermaß sündigen. Die Empfindung des Süßen, Glatten etc. ist an sich kein Fehler; nur der Gebrauch davon. Also hat Gott selbst das Gefühl des Lächerlichen in uns

[1]) Tom Jones B. III, ch. 5; X, ch. 1. — [2]) Vgl. oben S. 106.

gesenkt, welches mithin in irgendeinem Grade recht sein muß." [1]) — „Der ästhetische Genuß an dem Komischen als Darstellung des Unvollkommenen ist ebenso moralisch als derselbe am Tragischen als Darstellung des Schmerzes." [2]) Auch die Klassiker hatten dem Komischen, wenigstens quantitativ, nicht völlig zu seinem Rechte verholfen, und nur in den Romantikern fand Jean Paul in der Verteidigung desselben Mit- und Vorkämpfer.

Bei diesem geringen Sinn für das Komische war auch die theoretische Untersuchung desselben von den Ästhetikern meist recht stiefmütterlich behandelt worden. Hatte die Ästhetik überhaupt gewissermaßen mit der Entschuldigung ihrer Existenz beginnen zu müssen geglaubt, so besonders die Theorie des Komischen; man lese z. B. bei Beattie und Flögel die einleitenden Nachweise, daß die Beschäftigung mit diesem Gegenstand dem Ernste des Gelehrten nicht widerstreite! Die von Lessing[3]) und Herder[4]) geplanten Untersuchungen des Lächerlichen kamen nicht zur Ausführung. In Kants Ästhetik, die das Erhabene so weitläufig und gründlich analysierte, wurden dem Lächerlichen nur anhangsweise ein paar geistreiche physiologisch-psychologische Bemerkungen gewidmet. Auch die Romantiker brachten es bei aller Begeisterung für das Komische zu keiner zusammenhängenden Theorie. Wilhelm Schlegel lehnte es ausdrücklich ab, sich in eine psychologische Erörterung des Lächerlichen einzulassen;[5]) Schelling wiederholte mit geringfügigen Abweichungen Kants Gedanken.[6]) Ihr Interesse galt nur dem Komischen in seiner höchsten Ausgestaltung, in der Kunst, als Gegensatz des Tragischen; aber auch der von den Schlegel geplante Briefwechsel über Shakespeares komischen Geist kam nicht zustande.

Im Gegensatz zu den Romantikern verschmähte Jean Paul nicht die Anknüpfung an die psychologischen, ja gelegentlich an die physiologischen Untersuchungen der älteren, insbesondere der englischen Theoretiker; aber er strebte über die empirische Betrachtungsweise hinaus ins metaphysische

---

[1]) U. 1540 (32). — [2]) U. 1608 (73). — [3]) 14, 204. — [4]) 1, 216; 2, 46. — [5]) Berliner Vorles. 2, 379. — [6]) 5, 712.

Gebiet und erschloß das Problem des Komischen, wie Kant das des Erhabenen, der philosophischen Spekulation.

Es gelang ihm zunächst, dem Lächerlichen im System der Ästhetik einen festen Platz zu erobern, indem er es als Gegensatz des Erhabenen auffaßt, eine Ansicht, die durch die Erfahrungssätze, daß von diesem zu jenem nur ein Schritt sei, und daß sich Extreme berühren, bestätigt zu werden scheint. Auch die Romantiker gingen bei der Ergründung des Lächerlichen von dessen Gegensatz aus, den Wilhelm Schlegel im Ernsten, Schelling im Tragischen, Novalis[1]) im Rührenden sah. Aber alle diese Empfindungen findet Jean Paul mit der komischen vereinbar, nur nicht die des Erhabenen. So hatte schon Kant bemerkt, es sinke nichts tiefer unter das Erhabene herab als das Lächerliche,[2]) und Herder wenigstens eine Gattung des Komischen als Gegensatz des Erhabenen beschrieben.[3]) Wie Möser das Lächerliche als „Größe ohne Stärke" definierte,[4]) wie es nach Hutcheson das Mittel ist, unsre hohe Einbildung von einem Gegenstande herabzuspannen,[5]) so scheint Jean Paul anfangs in dem Kontrast des Großen und Kleinen das Wesen alles Lächerlichen erblickt zu haben.[6]) Dem romantisch-metaphysischen Zuge der Zeit folgend, steigerte er dann in der Vorschule das Erhabene zu einem unendlich Großen, das Lächerliche zu einem unendlich Kleinen.[7])

---

[1]) 2, 218. — [2]) Betrachtungen über das Gefühl des Erhabenen, 3. Abschnitt. — [3]) 2, 223. — [4]) Im „Harlekin"; vgl. F. 5, Bd. 06 (1790), S. 23. Exz. F. 4b (1781); vgl. V. 253 (§ 33). 386 (§ 51). — [5]) Gedanken über das Lachen, Neue Bibl. d. sch. Wissensch. 32, 183 (1786). — [6]) Vgl. S. W. 6, 57 (1783): „Der Kontrast zwischen dem Großen und Kleinen, der eben zum Lachen kitzelt, läßt sich bei allen an sich großen Gegenständen am leichtesten verstärken, daher alle Parodien ohne Mühe gemacht und mit Vergnügen gelesen werden." 9, 82 (1794): „Alle Bewegung ist erhaben — nämlich die von großen Massen, oder vielmehr jede schnelle Bewegung gibt dem Gegenstand die Größe des durcheilten Raumes, daher bei Abstich mit dem Zwecke bewegte Gegenstände komischer sind als ruhige." U. 56 (52): „Humor ist die Parodie des Großen durch das Kleine." (W. 5, 341.) — [7]) Vgl. F. 5, Bd. 97 (1797), S. 13: „Schelling: wir sind leichter zum Unendlich-Großen in der Natur geneigt als zum Unendlich-Kleinen, weil ihn [sic] jenes erhebt, da die Natur doch in beiden unendlich ist. Philosophie der Natur." Sulzer, „Erdichtung": „. . die ins Unendlichkleine fallenden Torheiten"; Riedel S. 1[illegible] „unendliche Kleinigkeit"; Kant § 25: „bis zum Unendlichkleinen abgewürd[illegible]

Er beginnt die Analyse des Erhabenen mit Einwänden gegen Kants Definition, aber mit andern, als von Herder erhoben waren. Dieser hatte sich gegen das „Maßlose“ in Kants Auffassung des Erhabenen gewandt: „Sich irgendeine Kunst oder Empfindung der menschlichen Natur maß- und grenzenlos denken, zerstört alle Kraft wie alle Empfindung.“ Der Anblick der Weite erhebe nicht, sondern weite die Seele.[1]) Jean Paul liebte und bewunderte an Herder jene griechische Gabe edlen Maßhaltens, aber sein Geist war anders gerichtet; er steht in diesem Hauptpunkte durchaus auf Kants Seite. Nur in Nebenpunkten weicht seine Ansicht von der Kantischen ab. Nach Kant und Schiller erscheint uns ein Gegenstand als erhaben, wenn Sinne und Phantasie ihn zu erfassen verzagen. Wenn Jean Paul dagegen einwendet, kein Sinnengegenstand könne unsern Sinnen unfaßbar sein, die ja den ganzen Gesichtskreis umspannen, in dem jener wohnt, so übersieht er, daß Kant die Bedingung stellt, der Gegenstand müsse nicht nur auf-, sondern zusammengefaßt werden. Schiller hatte daher besonders darauf hingewiesen, daß der Horizont, ob er gleich jede mögliche uns vor Augen kommende Größe übertrifft, doch für gewöhnlich keinen erhabenen Eindruck macht, weil wir nicht eingeladen werden, ihn in ein Ganzes zusammenfassen. Der eigentliche Gegensatz der Meinungen war aber ein tieferer. • Gerne, sagt Schiller, lassen wir die Imagination im Reiche der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es doch der Triumph einer sinnlichen Kraft über die andre. Für Jean Paul ist die Phantasie nichts weniger als eine sinnliche Kraft, vielmehr gerade diejenige, die im Sinnlichen das Übersinnliche, im Körperlichen das Geistige erkennt, die den endlichen Gegenstand ins Unendliche erweitert.[2])

Mit der Untersuchung der Bedingungen, unter denen uns ein Gegenstand als erhaben erscheint, betritt Jean Paul wieder den empirischen Boden. So entspricht das „ewige Wiederkommen des Nämlichen“, von dem er redet, der „Sukzession“ Burkes, die Einfarbigkeit, die er verlangt, der von Burke geforderten Einförm[illegible] [3]) ist er sicher im

[1]) 22, 250. 260 ff [illegible] Brief.
— [2]) S. 125 f.

Recht, wenn er Blendung des Auges durch Sonnenlicht nicht für erhaben gelten läßt. Nicht zu überzeugen aber vermag er, wenn er, eine auch von Herder einmal versuchte Einteilung des Erhabenen nach den einzelnen Sinnen mit der Kantischen kombinierend, nachzuweisen sucht, daß das dynamisch Erhabene nur durch Vermittlung des Ohres erfaßt werde.

Auch der Analyse des Lächerlichen schickt Jean Paul eine Widerlegung der schon von Herder[1]) abgewiesenen Kantischen Definition[2]) voraus; in der zweiten Auflage wendet er sich ferner gegen die von Aristoteles,[3]) Flögel,[4]) Apel,[5]) Schiller,[6]) die „neuere Schlegel-Schelling-Astische“ [7]) und die allerneueste von St. Schütze.[8]) Wir gehen gleich zu dem positiven Teil seiner Ausführungen über. Eine Unterscheidung der Auflagen ist dabei nicht erforderlich, da Jean Paul selbst die Zusätze der zweiten als erläuternde, nicht berichtigende bezeichnet.[9])

Man muß, um seiner Theorie gerecht zu werden, berücksichtigen, daß sie, mag sie es auch nicht wahrhaben wollen, doch entschieden normativen Charakter trägt. Er will dem „echten“ Komischen auf die Spur kommen. Auf allen Seiten zieht er daher dem Lächerlichen engere Grenzen als die früheren Theoretiker.

Deutlich tritt das Bestreben zunächst bei seiner Trennung des Komischen vom Satirischen zutage.[10]) Seit Quintilian war der Unterschied zwischen Lachen und Verlachen, scherzender und pathetischer (strafender) Satire allgemein hervorgehoben;[11]) Platner teilt das Lächerliche in das

---

[1]) 22, 157. — [2]) § 54. [Anmerkung.] — [3]) Poetik, Kap. 5. — [4]) Geschichte der komischen Literatur 1, 99. 63. 65; hieraus auch das Beispiel aus Hogarth V.² 201 (= 1, 122) und das aus Pope V.² 231 f. (= 1, 60); Exzerpte F. 2b, Bd. 17 (1789), F. 2c, Bd. 42 (1811); aus Flögels Geschichte der Hofnarren F. 2b, Bd. 17; aus dessen Gesch. des Grotesk-Komischen F. 2c, Bd. 33 (1801); vgl. V. § 33. — [5]) S. oben S. 51. — [6]) Vgl. auch W. Schlegel 12, 103; Berliner Vorles. 2, 386; Wiener Vorles. 1, 275. — [7]) Vgl. Ast § 193. — [8]) Dieser hatte als vorläufige Proben aus seinem (stark von Jean Paul beeinflußten) „Versuch einer Theorie des Komischen“ (1817) eine Reihe von Aufsätzen in der Zeitung für die elegante Welt 1811 und 1812 erscheinen lassen. Vgl. A.² I, 4: „Schütze über das Lächerliche in der eleganten Zeitung.“ — [9]) V.² IV. — [10]) V. § 29. — [11]) z. B. Home 1, 371; Beattie

Komische und das Satirische ein.[1]) Aber eine strenge Auseinanderhaltung wurde durchaus nicht gefordert; erklärten doch nicht nur englische Theoretiker, wie z. B. Monboddo,[2]) alles Lächerliche als solches für satirisch, sondern selbst in Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung erschien die komische Poesie als ein Teil der satirischen. Von diesem Alpdruck des Satirischen wollte Jean Paul das Komische befreien, indem er die Vermengung des spottenden und spaßenden Tones, die Sulzer ausdrücklich für zulässig erklärte, Möser wenigstens milde beurteilt wissen wollte,[3]) und die er selbst in seinen Jugendsatiren noch geübt und entschuldigt hatte,[4]) aus sittlichen wie aus ästhetischen Gründen verwarf. Der lächerliche Gegenstand, verlangt Home, muß unbeträchtlich, klein und läppisch erscheinen; also darf er, folgert Jean Paul, nur dem intellektuellen Gebiete entnommen sein, da es im moralischen Reiche nichts Unwichtiges gibt.[5]) Das Laster ist zu häßlich für den Kitzel des Lachens,[6]) sowie Torheit zu schuldlos für den Schlag der Satire, obgleich an jenem der Unverstand belacht, an dieser die unmoralische Seite verhöhnt werden mag.[7]) Schon Heydenreich beschränkt das Lächerliche auf den Toren, dessen Fehler nicht aus seinem Wollen, sondern aus seiner Urteilskraft entspringen, also keine Verachtung verdienen.[8]) Zur Verachtung, meint Jean Paul, ist das Lächerliche zu gut; die Satire wird ungerecht, wenn sie dem Willen schuld gibt, was der Verstand verbrochen. — Übrigens war Jean Paul doch nicht nur zu reinlicherer Auseinanderhaltung von Komik und Satire, Torheit und Laster fortgeschritten, sondern überhaupt zu einer Bevorzugung des stachellosen freien Scherzes vor dem bitteren Spotte. In der Jugend hatte er bei „auffallenden Torheiten“

2, 134 ff.; Hamb. Dram. St. 28; Flögel 1, 248 f.; Eschenburg S. 114; Schiller 10, 457 ff.

[1]) Neue Anthr. § 878. — [2]) 2, 402. — [3]) Harlekin S. 80 f. — [4]) S.W. 5, 125. — [5]) V. 196 f. (§ 28). — [6]) Vgl. S.W. 63, 158: „Der Spott über Abscheulichkeit (wenn er nicht Juvenalisch ist), z. B. Päderastie, mindert den Abscheu mehr, als er ihn mehrt.“ — [7]) F. 5, Bd. 06 (1790), S. 6: „[Platner:] Laster kann als Torheit, Torheit als Untugend dargestellt werden.“ Vgl. oben S. 157 f. — [8]) S. 39 ff.

aus der scherzenden Satire in die pathetische übergehen zu müssen geglaubt; später erkannte er umgekehrt vieles als Torheit, was ihm früher als Bosheit erschienen war. Wie Schiller gestand, sein Verzeichnis von Bösewichtern werde mit jedem Tage kleiner, mit welchem das der Toren zunehme, so ruft Jean Paul: „O wie ist man beruhigt, wenn man auf der Erde nur Narren erblickt und keine Sünder mehr.“ [1])

Man war sich darüber einig, daß dem Lächerlichen allemal ein Kontrast zugrunde liege; schon die bloße Zusammenstellung heterogener Dinge wurde im allgemeinen für ausreichend erachtet. Dagegen fand Lessing, daß die Opposita nicht wie Essig und Öl getrennt bleiben, sondern sich ineinander verschmelzen lassen müßten.[2]) So erkannte auch Blankenburg, daß es mit einer zufälligen Verbindung nicht getan sei.[3]) Genügte bloße Nachbarschaft des Ungleichartigen, meint Jean Paul, so könnten wir nie aufhören zu lachen, da jede Sekunde des Universums vom Niedrigsten und Höchsten nachbarlich gefüllt wird. Beim Hinüberlesen in eine falsche Zeile, das Beattie als Beispiel einer rein zufälligen Kombination anführt,[4]) beruht die Wirkung vielmehr darauf, daß wir eine absichtliche Verbindung annehmen.[5]) Es muß also immer eine geistige Kraft dabei zugrunde liegen, durch die der bloße Kontrast zur „Ungereimtheit“ wird. — Damit bekennt sich Jean Paul zu der ihm aus Platner geläufigen Ansicht, daß das Lächerliche auf den Menschen beschränkt sei.[6]) Mit Unrecht hält sich Adelung für den Vater dieses Gedankens; es heißt schon im Spectator: When we laugh at a brute or even at an inanimate thing, it is a some action or incident, that bears a remote analogy to any blunder or absurdity in reasonable creatures.[7]) So findet Jean Paul, daß nur die klügeren Tiere (Hunde, Stare) Lachen erregen, weil sie Anthropomorphisierung verstatten.[8]) Erst durch Personifikation wird

---

[1]) D. 4, 14 (1799). — [2]) Laokoon XXIII. — [3]) S. 204. — [4]) 2, 27. Vgl. Lichtenberg 1, 369. — [5]) V.² 202 f. Vgl. V. 397 f. (§ 52). — [6]) F. 5, Bd. 06 (1790), S. 6: „[Platners Neue Anthr. § 876]: Die Materie des Lächerlichen ist durchaus nur am Menschen.“ Vgl. S. W. 7, 193. Priestley S. 22; Herder 4, 187; Adelung 2, 205; Heydenreich S. 16 ff. — [7]) Nr. 47. — [8]) S.W. 63, 152; V. 208 (§ 28).

Sinnliches, Lebloses lächerlich. Während daher z. B. Monboddo[1]) und Flögel[2]) ein Lächerliches der Sachen neben dem der Personen annehmen, weist Jean Paul jenes aus dem Reiche des Komischen in das des Witzes.[3])

Ebensowenig wie das rein Sinnliche ohne Vergeistigung kann aber das Geistige allein ohne Verkörperung Lachen erwecken.[4]) Ein schwaches Argument, meint Beattie, ist noch kein lächerlicher Gegenstand.[5]) Jean Paul: ein Irrtum an und für sich ist nicht lächerlich. Die logische Ungereimtheit, verlangt Reinhold, muß ästhetisch dargestellt, d. h. durch Anschauung dem Gefühl angekündigt werden.[6]) Jean Paul: der Unverstand muß, um eine Empfindung zu wecken, sinnlich angeschaut werden;[7]) er muß sich daher in einem Bestreben, einer Handlung offenbaren. Auch ein Lächerliches in Begriffen und Vorstellungen, das Adelung dem Lächerlichen in Handlungen gegenüberstellt, erkennt Jean Paul also nicht an, sondern schiebt diese „intellektuellen Glieder“ gleichfalls dem Witze zu.

Seit Aristoteles galt es für ausgemacht, daß das Lächerliche ein Fehlerhaftes (*ἁμάρτημά τι*) sein müsse. Wie vom tragischen Helden wurde vom komischen eignes Verschulden gefordert. Körperliche Gebrechen, meinten mit Cicero alle Theoretiker, sollten, weil unverschuldet, nicht belacht werden.[8]) Auch hieraus ergab sich die Einschränkung des Komischen auf den Menschen; nur Wesen, die der deutlichen Erkenntnis von Absicht und Mittel fähig sind, können nach Adelung lächerlich erscheinen.[9]) Nur als Produkt der Freiheit kann das Lächerliche seinem Träger zugerechnet werden.[10]) Wenigstens den Schein der Freiheit müsse das lächerliche Wesen und dessen Mangel haben, meint auch Jean Paul. Aber — und damit führt er einen ganz neuen Gesichtspunkt in die

---

[1]) 2, 389. 400. — [2]) 1, 64. — [3]) V.² 231 f. (§ 30). Aber auch beim Witz wird Anschaulichkeit gefordert und genügt bloßes Nebeneinander nicht (§ 44). — [4]) V. 197 f. (§ 28); V.² 181 f. (§ 26). An ersterer Stelle muß es in der Anmerkung heißen: Kontrast zwischen Äußern und Innern. — [5]) 2, 26. — [6]) Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen (1794), 2, 401. — [7]) Vgl. Goethe, Max. und Refl. V: „Das Lächerliche entspringt aus einem sittlichen Kontraste, der auf eine unschädliche Weise für die Sinne in Verbindung gebracht wird.“ — [8]) Vgl. S.W. 63, 90. — [9]) 2, 205. — [10]) Vgl. Heydenreich S. 24; Priestley S. 220.

Debatte ein — eine subjektive, bewußte Schuld liegt in der Tat nicht vor; denn jeder handelt nach seiner Einsicht durchaus richtig, man kann sich selber wohl verächtlich, aber nicht lächerlich vorkommen: „Man lacht über Hasenschwanz auf dem Rücken und den Kontrast mit dem Ernste, ohne daß der Mann etwas dafür kann; so mit allem Lächerlichen.“[1]) Warum scheint er uns gleichwohl unverständig? Diese Frage hatte Jean Paul schon in einem Jugendaufsatz (1780) beantwortet, in dem er den Nachweis führt, daß jeder nach seinem eignen Maßstab alles Äußere abmißt: nur wenn wir dem Nächsten unsere Lage leihen, finden wir sein Gebahren ungereimt und lächerlich.[2]) Das Lächerliche erscheint uns als Minimum des Verstandes, als unendliche Ungereimtheit, weil wir dem Handelnden unsere bessere Einsicht unterschieben.

Es handelt sich bei dieser vielumstrittenen, von Ruge und Vischer als „Entdeckung“ bezeichneten, von neueren Theoretikern meist ganz oder teilweise verworfenen Ansicht nicht etwa um einen gelegentlichen Einfall Jean Pauls, vielmehr ist sie mit Notwendigkeit aus seinem ganzen Denken und Fühlen hervorgewachsen. Die Einsicht, daß jeder Mensch von sich aus recht handle, war ein Grundpfeiler seiner Moral. „Meine Menschenliebe“, schreibt er einmal, „kam daher — auch früher — nicht etwa aus Weichheit oder aus bloßer Sympathie, sondern aus Verstand, aus dem Hineinsetzen in den andern, wodurch sie die Kräfte des Rechts gewinnt.“[3]) Immer wieder gab er sich gegen den Zorn die Regel: „Du schiebest dem andern anstatt seiner Bewegungsgründe deine unter, die

---

[1]) Notiz auf einem losen Blatt. Das Beispiel aus Don Quichote auch bei Home (1, 370) u. a. — [2]) Schneider, J. P.s Jugend S. 171. Vgl. F. 8, Philosophische Untersuchungen, Bd. 3 (1801), § 20: „Gibt's subjektive Torheiten und Lächerlichkeiten? Nur objektive im fremden Auge. Denn wie ein Wesen auch handle, so ist's sich selber doch nicht in der Minute des Handelns lächerlich; es geht von seiner Vorstellung aus und findet, d. h. macht den Kontrast nicht. Der Auslacher mengt immer 2 Wesen zusammen, sich mit der Vorstellung des falschen Mittels, das andre mit dem Wunsche des Zwecks. Das Lachen setzt stets einen Irrtum voraus und ist das Gewissen des Verstandes; allein der Irrtum muß im Bunde mit dem Willen [darüber: Handeln] stehen. Warum sind die Irrtümer der Philosophen nicht lächerlich?“ — [3]) F. 6, Bd. 8, Nr. 382.

ihn abhalten sollten; stelle dir ihn mit den Gründen vor, die ihn antreiben."[1]) Lächerlichkeiten so zu begreifen und zu verzeihen, ist allerdings nur der humoristisch Gestimmte gewillt und imstande, der sich von vornherein mit dem Belachten auf gleiche Stufe stellt und in aller Torheit nicht das Verschulden eines einzelnen, sondern den notwendigen Ausfluß der allgemeinen irdischen Unzulänglichkeit erblickt. Wie uns heute die Tragik viel tiefer scheint, die nicht aus individueller Schuld, sondern aus notwendigen allgemeinen Bedingungen erwächst, so ist offenbar die Komik echter, wenn sie auf subjektiv folgerichtigem Erwägen, als wenn sie auf barem Unverstand beruht. Dies meint Kant, wenn er verlangt, der Spaß müsse etwas in sich enthalten, das auf einen Augenblick täuschen könne. Eine Verzerrung wird erst komisch, sagt Hebbel, wenn sie zeigt, daß sie in sich selbst begründet ist. Das Hineinversetzen in die Seele des Toren, wie es Heydenreich fordert,[2]) wird um so leichter geschehen, je begreiflicher die Torheit vom Standpunkte des Handelnden erscheint. Der Ironiker, verlangt daher Jean Paul, soll seinem Objekte nicht prosaische Verstandlosigkeit andichten, sondern eine scheinbar vernünftige Maxime.[3])

Erst dadurch wird nach Jean Pauls Theorie eine unbewußte Torheit lächerlich, daß ich sie durch Unterschiebung meiner besseren Einsicht in bewußte verwandle. Man hat dagegen eingewandt: bewußte Torheit sei schlechterdings undenkbar. Für den gewöhnlichen Menschen allerdings, aber nicht für den Humoristen, in dessen Natur es liegt, bewußt den Narren zu spielen, sich selber zu ironisieren, lächerlich und lachend zugleich zu erscheinen, und der also nur sein eignes Wesen in andere überträgt, wenn er sie sich als absichtliche Toren vorstellt. Wir versetzen uns unwillkürlich in die Rolle des Toren, meint Heydenreich, und unser Spiel derselben, bei dem Bewußtsein, von seiner Torheit frei zu sein, hat alle Reize eines angenommenen Scherzes. Es komme nur auf einen Akt unserer Willkür und Phantasie an, erklärt Friedrich Schlegel, überall Narrheit zu sehen.[4] Das unwill-

[1]) [illegible] — [2]) [illegible] — [3]) [illegible] S. W. 62, 8; 25, 112. — [4]) 2, [illegible]

kürlich Komische in der Phantasie zu Willkürlichem zu „adeln“, das Komische der Natur zu Komischem der Kunst zu „erhöhen“, Toren zu Komikern zu „idealisieren“, darin liegt für Jean Paul der eigentliche Reiz des Komischen.[1]) „Warum ist's lächerlich,“ fragt er, „wenn einer einen zweiten nachmacht? Wär' er ihm von Natur ganz so ähnlich, so wäre nichts Komisches dabei. Also liegt's in der Idee des Kontrastes, womit er sich selber auslacht. Gerade so ist ganz dieselbe Periode, die Swift einem Duns nachschafft, lächerlich, weil wir seinen Zwiespalt wissen.“[2]) „Wenn der bloße Kontrast das Lächerliche macht, warum ist denn eine dumme Vorrede wenig und erst dann sehr lächerlich, wenn man sich den Verfasser aus Spaß denkt? warum ist's die verstellte Nachahmung mehr als das Närrische selbst?“[3]) — Allerdings räumt er damit ein, daß durch diesen „subjektiven Kontrast“ das Komische nicht erzeugt, sondern nur erhöht wird. Die Schwäche wie die Stärke seiner Theorie beruht offenbar darauf, daß er nicht das gewöhnliche Lächerliche, sondern die höchste Stufe desselben, das humoristische Komische, im Sinne hat. Es ist daher kein Paradoxon, sondern nur konsequent, wenn er verlangt, alles Komische solle humoristisch werden. Der Humor, sagt Vischer, geht dem Komischen erst auf den Grund.

Wie Jean Paul von der Ästhetik in erster Linie die Lösung des Rätsels verlangte, daß in der künstlerischen Darstellung auch das Traurige erfreue, so vermißte er in den älteren Definitionen des Komischen eine Beantwortung der Frage, warum das Lächerliche, obgleich die Empfindung einer

---

[1]) S.W. 7, 6f.; 45, 87; V. 209 (§ 28). — [2]) U. 1204 (1166). Vgl. V.[2] 206 (§ 28); D. 4, 75. Es genügt also nach J. P.s Ansicht die bloße Nachahmung, ohne Travestie und Übertreibung (s. oben S. 114). Gelegentlich eines unbewußt komischen Werkes, „Dr. Martin Luthers Zeitverkürzungen“ von M. Joh. Nic. Anton (Leipzig 1804), bemerkt J. P. U. 1059 (406): „Das rechte Komische besteht im Standpunkt, und ich weiß nicht, wie zu einem solchen unwillkürlich-komischen Buche außer dem Witz etwas hinzuzufügen ist. Aber eben dieser kann nie das Komische machen, sondern nur da, wo es gezeichnet ist, färbend herausheben. Wenn aber das Kunst-Lächerliche herauszuheben ist, so muß es doch schon da sein ohne alle witzigen Beiwerke, die oft ebensoviel verdecken als kolorieren.“ — [3]) S.W. 62, 63.

Unvollkommenheit, doch Vergnügen gewähre.[1]) Auch Kant hatte auf diese Schwierigkeit hingewiesen und gemeint, es handle sich nur um ein physiologisches Lustgefühl.[2]) Herder scheint diese Auffassung zu teilen, wenn er gesundes Lachen einen Zustand körperlichen Wohlbehagens nennt.[3]) Jean Paul, dem jede Verquickung von Physiologie und Psychologie zuwider war, lehnt diese Erklärung natürlich ab.[4]) Mit Beattie unterscheidet er zwischen körperlichem und geistigem Lachen und betont die Unabhängigkeit beider, und daß jenes oft mehr Schmerz als Lust bereite.

Die satirische, pharisäische Auffassung des Komischen, gegen die Jean Paul in Theorie und Praxis ankämpfte, hatte in Hobbes' Ableitung des Lachens aus dem Stolze[5]) ihren klassischen Ausdruck gefunden; die Mehrzahl der Theoretiker billigte sie. Doch wandte Voltaire mit Recht ein: La fierté ne fait pas rire; un enfant qui rit de tout son cœur ne s'abandonne point à ce plaisir, parce qu'il se met au-dessus de ceux qui le font rire.[6]) Lachende sind gutmütig, sagt Jean Paul, und stellen sich oft in Reih' und Glied der Belachten; die Kinder fassen das Lächerliche auf, ohne zu hassen oder zu verachten.[7])

Eine Ursache des Vergnügens am Komischen sieht Platner in der Verwechslung der wirklichen Unvollkommenheit mit einer erdichteten, z. B. eines Stotternden mit einem Schauspieler, der das Stottern nachahmt.[8]) Jean Paul entgegnet mit Recht: die Lacher waren früher als die Komiker. Es ist aber nicht zu verkennen, daß seine Theorie von der Verwandlung des unbewußt Komischen in bewußtes dieser Platnerschen Ansicht sehr nahe steht. Wie er zuweilen das

---

[1]) V.[2] § 30. Vgl. Eberhard, 110. Brief. — [2]) Ebenso schon Feder, Untersuchungen über den menschl. Willen (1779) 1, 450; Exz. daraus F. 1b, Bd. 10 (1780). — [3]) 23, 152. — [4]) Vgl. S.W. 44, 175 f. — [5]) On human nature, ch. IX, § 13. — [6]) 43, 110. Vgl. auch Kant: „... nicht, weil wir uns etwa klüger finden als diesen Unwissenden ...“ — [7]) N. § 9; Levana § 97. Vgl. Bouterwek, Ästhetik S. 171. — [8]) Neue Anthr. § 880. Vgl. F. 5, Bd. 06 (1790), S. 6: „[Platner:] Zum Gefühl des Komischen im wirklichen Leben gehört eine Bekanntschaft mit dem Komischen der Kunst (in der Schaubühne etc.).“

Naturschöne nur als einen Abglanz des Kunstschönen erklären zu wollen scheint, so lag es ihm gar nicht so fern, das natürliche Komische auf das künstliche zurückzuführen.[1])

Einer Anregung Lessings[2]) folgend, hatte Mendelssohn das Lachen unter die aus Lust und Unlust gemischten Empfindungen gerechnet. Jean Paul erkannte das Unzulängliche dieses Begriffs: „Mendelssohns gemischte Empfindung erklärt so lange nichts, als das eine Übergewicht . . . da ist, und welches? — Gemischte Empfindungen sind in der Empfindung keine."[3]) Er ersetzt den Begriff der Mischung durch den auch von Kant zugrunde gelegten des raschen Wechsels und erklärt die Unlust für nur scheinbar. Wie Sulzer von der Ungewißheit unseres Urteils spricht, so Jean Paul von dem „Reiz der Unentschiedenheit". Und wie man auf Grund der physiologischen Erklärung des Kitzels als einer Mischung von Lust und Schmerz das Lachen vielfach als geistigen Kitzel bezeichnet hatte,[4]) so weist auch Jean Paul auf die Analogie mit dem körperlichen Kitzel hin.[5]) Ja, er findet seine Ansicht, daß niemand sich selber lächerlich erscheinen könne, durch die bekannte Tatsache bestätigt, daß man sich selber nicht kitzeln kann. Wenn er aber mit Schelling verlangt, daß der Wechsel sich frei und willkürlich vollziehen lasse, so wird das durch die Analogie mit dem Kitzel offenbar gerade widerlegt.

---

16. Kapitel.

Der Humor.

Noch weit mehr als die Untersuchung des Lächerlichen tragen Jean Pauls Ausführungen über den Humor apologe-

---

[1]) S. oben S. 111. — [2]) An Nicolai und Mendelssohn 13. Nov. 1756. — [3]) A [2] I, 21. — [4]) Vgl. Sulzer; Feder 1, 450; Flögel 1, 117. Liscow nennt die Satire eine geistige Kitzelung; so sieht auch Home (1, 371) nur im Verlachen eine „vermischte Bewegung". — [5]) Vgl. V. 349 (§ 44): „. . jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes, der im Komischen bis zur Empfindung steigt." V.[2] 224 (§ 30) muß es wohl heißen: „Sogar das Komische in der Kunst kann den geistigen Kitzel bis an die Nähe des körperlichen Schmerzes treiben." Vgl. O. 4.

tischen Charakter. War doch im Leben wie in der Poesie die Existenzberechtigung dieser Sondergattung noch keineswegs allgemein anerkannt. Die meisten Deutschen, klagt Jean Paul, verstehen Spaß, nicht viele Scherz, wenige Humor und die allerwenigsten Leibgebers seinen.[1]) Auch Goethe fand, daß der Deutsche aus Philisterhaftigkeit selten Sinn für Humor habe;[2]) und doch sprach auch er das harte Wort: wem es bitterer Ernst mit dem Leben sei, der könne kein Humorist sein.[3]) Herder hatte schon gegen das Wort Laune oder humour eine Abneigung;[4]) er hätte am liebsten den ganzen Humor für eine Übertreibung, für einen britischen Idiotismus erklärt.[5]) Neben dem Mangel an Ernst wurde dem Humor besonders seine Regellosigkeit und Willkür zum Vorwurf gemacht. Der wahre Humor, behauptet Herder, tritt Kunstgriffe und Regeln und Gesetze und Vorschriften unter die Füße.[6]) Das Humoristische, meinte Goethe, habe keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst;[7]) es begleite die abnehmende Kunst, zerstöre und vernichte sie zuletzt.[8]) — Auch hier waren fast nur die Romantiker treue Bundesgenossen Jean Pauls. Ihnen bedeutete die humoristische Willkür und Selbstvernichtung gerade einen Vorzug. Die romantische Poesie, verlangte daher Friedrich Schlegel in seiner berühmten Definition, soll die Formen der Kunst durch die Schwingungen des Humors beseelen.[9]) Doch vergaß er nicht hinzuzufügen, daß, was unbedingte Willkür und sonach Unvernunft scheine und scheinen solle, dennoch im Grunde notwendig und vernünftig sein müsse.[10]) So galt Jean Pauls Bemühen vor allem dem Nachweis, daß die krumme Linie des Humors zwar schwer zu rektifizieren sei, daß er aber durchaus nichts Regelloses und Willkürliches vornehme.[11]) Wie schon Wieland bemerkte, daß Sterne mit der größten an-

[1]) SW. 14, 131 (1796). — [2]) An Schiller 31. Jan. 1798. — [3]) Zu Müller 6. Juni 1824. — [4]) Aus Herders Nachlaß 1, 330 (an J. P. 15. Juli 1801). — [5]) 1, 162; 18, 99. Dgg. Fr. Schlegel 2, 47; Flögel 1, 233. — [6]) 4, 188; 24, 195; 21, 272. Vgl. Spectator Nr. 35: Humour should always lay under the check of reason and requires the direction of th[illegible] ment, by so much the more as it indulges itself i[illegible] freedoms. — [7]) An Zelter 30. Okt. 1808. — [8]) Spr[illegible] denes Einzelne über Kunst. — [9]) 2, 220 (Frag[illegible] 2, 254. — [11]) S. W. 4, 17 f. (1796).

scheinenden Planlosigkeit eine Art von Ordnung zu verbinden wisse, so erklärte Jean Paul den scheinbaren humoristischen Wahnsinn Sternes gerade für die höchste Anspannung.[1]) Er hat überzeugend darzulegen gewußt, daß jener humoristischen Vernichtung und Willkür der höchste Ernst zugrunde liege.

Unter dem allgemeinen Mangel an Liebe und Verständnis für den Humor hatte auch die Theorie desselben gelitten. Nur Unkenntnis des Tiefstandes vor dem Erscheinen der Vorschule entschuldigt Lotzes Behauptung, wir seien Jean Paul für das allgemeine Verständnis des Humors wenig verpflichtet. Mit Recht bezeichnet der Leipziger Rezensent der Vorschule alles, was von den älteren Ästhetikern und den Kantianern über Humor gelehrt worden, als ganz unzulänglich. Wie unbestimmt der Begriff noch war, erkennt man etwa daraus, daß Herder Lessing einen deutschen Humoristen nannte,[2]) daß Lichtenberg, Bode, sogar Xenophon für humoristische Schriftsteller galten. Selbst die Romantiker hatten es bei aller Hochschätzung des Humors über unzusammenhängende Bemerkungen nicht hinausgebracht. In Wilhelm Schlegels und Schellings Vorlesungen über Ästhetik vermißt man jegliche Auseinandersetzung darüber. Tiecks Absicht, über Jean Pauls Humor ein Buch zu schreiben, blieb unausgeführt, ebenso der von Ernst Wagner geplante „Dieterich zu J. P. F. Richters humoristischen Himmeln“.[3]) So hatte Jean Paul ein fast unbearbeitetes Feld anzubauen.

Wie seine Theorie des Lächerlichen, ja noch mehr als diese ist auch seine Erklärung des Humors normativ zu verstehen. Die allmähliche, stetige Veredlung, die der Begriff seit seiner Entstehung erfahren hat, ist wohl durch niemanden mehr gefördert worden als durch Jean Paul. Seine Zeitgenossen empfanden allgemein, er habe dem Worte Humor (das im Deutschen meist durch Laune wiedergegeben wurde) einen ganz neuen Sinn gegeben. Und so sehr hat seine Ausdeutung die frühere verdrängt, daß man sich in den älteren Erklärungen des Humors anfangs kaum zurechtfindet. So verwundert uns namentlich die beständige Verwechslung von

[1]) S. W. 1, 80 (1792). — [2]) 1, 163. — [3]) D. 3, 116f. (1804).

aktivem und passivem Humor, des humoristischen Schriftstellers mit den von ihm dargestellten Charakteren. Als typische Humoristen galten in erster Linie Sternes Figuren, die Mitglieder jener närrischen Familie Shandy, mit der nothing ever wrought after the ordinary way, der alle Dinge dieser Welt unter dem Gesichtswinkel ihres jeweiligen hobby-horse in ganz besonderem Lichte erschienen. So sehr daher alle Theoretiker die Unbestimmtheit und Undefinierbarkeit des Begriffes hervorhoben, so laufen doch alle Erklärungen darauf hinaus, der Humorist sei ein Sonderling, Original, Grillenfänger, Steckenpferdreiter. Mehr oder minder bestanden alle Definitionen, wie Jean Paul mit Recht bemerkt, in bloßen Wiederholungen des Wortes „sonderbar".[1]) Auch Jean Paul geht von jenen närrischen Sterneschen Gestalten aus, deren Humor er aber nicht in der Sonderbarkeit, sondern gerade in der Allgemeinheit ihrer Narrheit findet: der alte Shandy ist der Typus aller gelehrten und philosophischen Pedanterie, Onkel Tobys Feldzüge sind die Allegorie aller menschlichen Liebhaberei.[2]) Garve bemerkt einmal, daß der Humorist, indem er offenherziger als andere seinen Charakter entdecke, oft auch die Natur des Menschen überhaupt schildere; durch Humor, fand Novalis, werde das eigentümlich Bedingte allgemein interessant.[3]) Alle Lächerlichkeiten im Tristram, erklärt Jean Paul, sind Lächerlichkeiten der Menschennatur, nicht zufälliger Individualität; daß der alte Shandy jedesmal, wenn die Tür knarrt, sie einzuölen beschließt, ohne es je auszuführen, ist unsre Natur, nicht seine allein.[4]) Der Humor gibt also nicht,

---

[1]) V. XXI. 289 (§ 36). Vgl. Home 2, 46; Monboddo 2, 411; Mendelssohn 4², 266 (167. Literaturbrief); Schiebeler S. 8; Lessing, Dramaturgie St. 93 (Humor = „das, wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende, zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzelnen Menschen von allen andern auszeichnet"); Herder 4, 185 („eine nicht gemeine eigentümliche Denkart"); Platner, Neue Anthr. § 797 ff.; Eschenburg S. 17; Flögel 1, 93 f.; Kant § 54 („eine gewisse Gemütsdisposition, in der alle Dinge ganz anders als gewöhnlich . . . beurteilt werden"); Keppler 1, 71; Garve S. 61; Eberhard 2, 308 ff.; Clodius S. 188. — [2]) V. 271 (§ 34). 239 (§ 32). — [3]) 2, 8. — [4]) Tristr. III, 21. Ironisch heißt es dabei: „No family but ours would have borne with it an hour." Dgg. IV, 25 bei demselben Anlaß: „It was one of the many

wie Mendelssohn meinte, einen Menschen in individuo zu erkennen, er opfert nicht, wie Herder tadelte, die ganze Gestalt eines Menschen einem eigensinnigen Zuge auf,[1]) sondern schildert auch in der individuellsten Verschnörkelung immer nur die allgemeine Menschentorheit; er fällt somit auch durchaus nicht aus dem Rahmen der Poesie heraus.[2]) Durch diese „Totalität“ und die daraus fließende Toleranz unterscheidet sich der Humor noch mehr als das gewöhnliche Komische von der Satire, die immer nur partielle Torheiten aufs Korn nimmt. Nur der Unverstand sieht in Don Quixote eine bloße Verspottung der spanischen Ritterromane,[3]) in Onkel Tobys Kriegsliebhaberei eine Satire auf Ludwigs XIV. Feldzüge,[4]) in Wielands Abderiten die Schilderung einer bestimmten deutschen Kleinstadt. Abdera ist überall, erklärte Wieland selbst, und wir sind gewissermaßen alle da zu Hause.[5]) Wenn das satirische Lachen aus dem Stolze oder, wie Monboddo es geradezu ausdrückt, aus unsrer Meinung, von dem Fehler des Ausgelachten selber frei und deshalb über ihn erhaben zu sein, entspringt, so lacht der humoristische Weise „im Bewußtsein seiner ähnlichen Narrheit an seinem Nächsten nichts aus als die Menschheit und sich.“[6]) Der verständige Lacher, meint schon der bei aller gelehrten Pedanterie doch echt liberale Flögel, sieht die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur ein und denkt, daß er in diesem Spitale auch sein Kämmerchen habe.[7]) Die offenherzige Aufdeckung der eigenen Mängel, in der Garve ein Kennzeichen des Humors erblickt, war Jean Paul von Jugend auf eigen. Schon seine ersten Satiren richten ihre Spitze oft gegen den Verfasser selber.[8])

---

which the Destinies had set down in their books — ever to be grumbled at (and in wiser families than ours) — but never to be mended.“

[1]) 18, 99. — [2]) Vgl. oben S. 167. — [3]) Keppler (1, 68) rechnet den D. Qu. zum Fach des „Lokalkomischen“. — [4]) Vgl. Tristr. VI, 22. — [5]) 38, 634. — [6]) S.W. 4, 155. Im Siebenkäs (1796) bekämpft J. P. das humoristische Vergnügen an fremden Torheiten; die 2. Aufl. (S. W. 13, 195) verbessert: „satirische“. — [7]) 1, 55. — [8]) Vgl. S.W. 63, 222: „Dies ist gewiß, wenn das Buch eine schlechte Satire auf andere ist, so ist es die beste auf mich.“ U. 209 (178): „Von der Satire darf kein Stand, gar keine Beschäftigung ausgenommen werden. Der Dichter mache auf Dichter und Satiriker Satiren.“

Wie sein Viktor und Siebenkäs machte er lieber sich als andere lächerlich und saß sich selber Modell zu seinen komischen Charakteren.[1])

Es handelt sich, wie man sieht, bei dieser Auffassung des Humors nicht um eine bloße Begriffsverschiebung, sondern um eine neue Weltanschauung. Wohl hatte man schon oft auf die Mischung von Gottheit und Tierheit und die unauflöslichen Rätsel und Widersprüche im Menschen hingewiesen,[2]) auch wohl mit einem weisen „homo sum" Toleranz gegenüber den Torheiten gepredigt. Unter allen komischen Gegenständen, meint Flögel, scheint das zweideutige Mittelding vom Engel und vom Vieh den fruchtbarsten Keim des Lächerlichen in sich zu enthalten.[3]) Aber das optimistische Dogma von der ursprünglichen Güte und Harmonie der Welt und der Menschennatur beherrschte doch noch so sehr die Geister, daß das Lächerliche nur als Ausnahme, als Gegensatz zum Natürlichen und Normalen, als störender Flecken auf der Würde der Menschheit erschien, den der Dichter nur aufzeigen sollte, damit er getilgt werde. Selbst höhere Geister wie Lessing und Herder sind über diese didaktische Auffassung der komischen Poesie nicht hinausgekommen.[4]) Das neue Evangelium des Humors dagegen, wie es Jean Paul schon in der Jugend verkündete, lautet: der Widerspruch und die daraus entspringende Lächerlichkeit sind gerade das Natürlichste und Menschlichste im Menschen; er allein besitzt die Fähigkeit, das Unvereinbare zu vereinen, Narr und Weiser, Gottloser und Heiliger zugleich zu sein; Torheiten sind daher das gewisseste Unterscheidungszeichen des Menschen vom Tiere, die Schellen, deren Geläute von der Gegenwart

---

[1]) S.W. 7, 5; 11, 29; 62, 67. — [2]) Vgl. Fr. Schlegel 1, 96. — [3]) 1, 102. — [4]) Vgl. z. B. Hamb. Dram. St. 29; Herder 22, 156f. Vgl. auch U. 1570 (61): „Moses M[endelssohn an Lessing, 29. April 1757]: ‚Der Tadel wird öfters, wenn wir für die Person nicht sonderlich eingenommen sind, vom Lachen begleitet. Daher sucht man in der Komödie [illegible]
zu befördern' (Vorher schrieb er vom Zweck des [illegible]
sich sogar öfters des Burlesken (das keine sitt[illegible]
hat), um uns in die Disposition zum Lache[illegible]
Schriften, Bd. 28] S. 183."

eines Menschen Nachricht gibt; sie sind uns so notwendig wie die Luft zum Atmen.[1]) „Sonderbar“ ist nur ein anderer Ausdruck für „menschlich“.[2]) Unversehens gerät Jean Paul jede psychologische Beobachtung zu einer „Bemerkung über uns närrische Menschen“.

Dies humoristische Gefühl für die Widersprüche in und um uns war Jean Paul mit den Romantikern gemein. Menschheit, meint Novalis, ist eine humoristische Rolle.[3]) Friedrich Schlegel findet alle Menschen etwas lächerlich, bloß weil sie Menschen sind.[4]) Schiller leitet die satirisch-komische Poesie aus dem Zwiespalt von Ideal und Wirklichkeit ab, den er aber mit dem Gegensatz von Natur und Kunst auf eine Stufe stellt; er faßt das Komische sentimental auf. Den Humor definierten auch die Schlegel als „sentimentalen Witz“;[5]) richtiger nennt ihn Jean Paul das romantische Komische. Sein Ideal ist nicht von dieser Welt. Er beruht, wie nach Friedrich Schlegel die romantische Ironie, auf dem unauflöslichen Widerspruch des Bedingten und Unbedingten.[6])

Dem humoristischen Lachen liegt demnach eine ernste, ja tragische Weltanschauung zugrunde. Es war ja oft schon bemerkt worden, daß Ernst und Scherz keine absoluten Gegensätze seien, daß dieser auf jenem beruhe.[7]) Man müsse lange ernst gewesen sein, meinte Lessing, um mit Verstand zu lachen. Jean Paul exzerpiert und zitiert Sulzers Bemerkung, die wahre Gabe zu scherzen sei mehr ernsten und gründlichen Charakteren eigen als den leichten, fröhlichen Naturen.[8]) Die bekannte Tatsache, daß die ernste britische Nation die reichste komische Literatur besitze, ergänzt er durch die Beobachtung, daß ernste Zeiten und Stände die besten komischen Werke hervorgebracht.[9]) Denen, die den Komiker für gefühllos halten, ruft er schon in den Grönlandischen Prozessen entgegen: „Gerade als wenn Lachen und Weinen zweierlei Jahreszeiten wären! als wenn das Lachen oft nicht mit Tränen geboren

---

[1]) S.W. 63, 33. 37; 62, 240. — [2]) S.W. 4, 191. — [3]) 2, 15. — [4]) 2, 305. — [5]) Friedrich Schl. 2, 47; Wilhelm 8, 11 („Witz der Empfindung“). — [6]) 2, 198. — [7]) Vgl. Herder 22, 157; Schiller 10, 463; Novalis 2, 536. — [8]) „Scherz“; vgl. S.W. 7, 203; F. 1b, Bd. 10 (1780), S. 141 f. — [9]) V.[2] 218 (§ 29); S.W. 51, 87 (1799).

würde! als wenn Heraklit der Antipode des Demokrit wäre!"[1]) — Allein gerade im Humor hatte man vielfach diese ernste Unterlage vermißt. Kant rechnet die „launige Manier" mehr zur angenehmen als zur schönen Kunst, da es ihrem Gegenstande an Würde, ihrer Darstellung an Ernst fehle. Nach Monboddo macht uns der Humor noch mehr lachen als selbst das Lächerliche;[2]) Schiebeler empfiehlt ihn als Mittel gegen Hypochondrie. Schiller spricht von Lucians fröhlichem Humor.[3]) Herder findet in Rabelais und Fischart, ja fast in Sterne bloßen Jocus; er erkennt zwar in Swift „jenen seltenen Humor, der im leichtesten Scherz eben den strengsten Ernst liebet", will aber das ihm unsympathische Wort durch „Lustigkeit" oder „Frohsinn" ersetzt wissen.[4]) Jean Paul selber braucht das Wort anfangs noch im Gegensatz zum Ernst; er spricht nur von einem Wechsel von Ernst und Scherz in humoristischen Werken,[5]) worauf ihn Otto mit Recht darauf hinweist, daß zu diesem Ernsthaften unter Umständen das Komische selbst zu rechnen sei.[6]) Später unterscheidet er zwischen komischem und tragischem Humor.[7]) So führt Beattie Beispiele ernsthafter Laune an, „die, wenn sie uns ein Lächeln abzwingt, uns auch zugleich eine Träne ablocken wird;" aber sie tritt nach seiner Meinung nur ein, wenn wir einen rechtschaffenen Humoristen ins Unglück geraten sehen. Nach Garve ist Humor ein mit etwas Schmerz oder Übelbehagen vermischter Frohsinn, eine bitter-süße Empfindung, der Humorist ein etwas kränkelnder, immer mit sich selbst beschäftigter Mensch. Diese Nachbarschaft zwischen Humor und Hypochondrie wurde auch von andern beobachtet; Goethe fand, das Humoristische arte zuletzt immer in Trübsinn und üble Laune aus,[8]) und warnte vor der „Heautognosie unserer modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen".[9]) Jean Paul fürchtete

[1]) S.W. 5, 139. Vgl. U. 1337 (1198): „Das Komische als Gegensatz läßt sich erlernen, aber nicht das Tragische. Dieses führt jenes nach sich, aber nicht umgekehrt; allein dann wird auch dem Komischen eines Schreibers, der nicht zu rühren versteht, das Rechte fehlen (Swift?)." — [2]) 2, 412. — [3]) 10, 463. — [4]) 22, 157; 23, 183. 151. Aus Herders Nachlaß 1, 330. — [5]) S.W. 16, 280 (1789); 17, 119f. (1795); 18, XI (1798). — [6]) O.[1] 1, 40 (5. Febr. 91). — [7]) S.W. 22, 82 (1800). — [8]) An Zelter 30. Okt. 18([9]) Max. u. Refl. VI.

als junger Mensch, sich die Hypochondrie zu erlachen,[1]) und schilderte sich in der Loge als hypochondrisches Einbein. — Besonders auffallen mußte die Nachbarschaft von Humor und Ernst in Shakespeares Tragödien. Blankenburg findet namentlich im Hamlet ernsthaften Humor. An diesen dachte auch Friedrich Schlegel, wenn er Humor den sentimentalen Witz nannte und „seine Verwandtschaft mit der Elegie und allem, was transzendental ist“, betonte: „Humor hat es mit Sein und Nichtsein zu tun, und sein eigentliches Wesen ist Reflexion.“[2]) Daß sich im Humor das Witzige leicht mit dem Philosophischen verbinde, bemerkt auch Garve. Humor, erklärt Jean Paul, ist die Frucht einer langen Vernunftkultur; er begehrt einen philosophisch gebildeten Geist.[3])

Was veranlaßt aber gerade den ernsten Philosophen zur Aufsuchung des Komischen? Die Entdeckung des Lächerlichen, hieß es allgemein, erfordere Witz und Scharfsinn, Welt- und Menschenkenntnis. Für denjenigen, der sein Herz vernachlässigt, meint Heydenreich, erweitert sich die Sphäre des Lächerlichen, während sie sich für den ernsten, an wahrer Weisheit zunehmenden Mann verengert.[4]) Auch Goethe meinte, der Verstand finde fast alles lächerlich, der Vernünftige fast nichts.[5]) Für Jean Paul ist aber das Begreifen und Verzeihen der Torheit gerade die rechte Grundlage des Lachens. — Daß auch der Humorist das Lächerliche ausfindig mache, erklärte man daraus, daß derselbe vermöge seines Spleens (hobby-horse) alle Dinge von einer besonderen, selten betrachteten Seite ansehe. Allerdings, ist auch Jean Pauls Ansicht, betrachtet der Humorist alles von einem besonderen Standpunkt aus, nämlich — sub specie aeternitatis. Erhaben über das Leben, bereitet er sich ein unaufhörliches Lustspiel, in dem er den irdischen Motiven der Menge seine höheren unterlegt und dadurch jene zu Ungereimtheiten macht.[6]) Seine Urteile, in denen Eberhard „einen auffallenden Widerstreit mit dem wahren Werte der Dinge“ finden wollte, gründen sich vielmehr

---

[1]) S. W. 62, 270 (1783). — [2]) 2, 253 (Fragm. 305). So nennt J. P. V. 469 (§ 59) Hamlet einen „sentimentalen Scherzmacher“. — [3]) S. W. 4, 18; V. 288f. (§ 36). — [4]) S. 64. — [5]) Max. u. Refl. V. — [6]) V. 208 (§ 28).

auf die „Überzeugung von der ganzen irdischen Bettelei“,[1]) von dem relativen Gleichwert und dem absoluten Unwert aller endlichen Bestrebungen. Wie nach Hamann nichts als die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis uns den Weg zur Vergötterung bahnt,[2]) so dem Humor, der ja schließlich nur eine besondere Art von Selbsterkenntnis ist, „seine Höllenfahrt die Himmelfahrt“. Er „vernichtet“ jede endliche Größe durch die unendliche Idee, so auch den Verstand durch die Vernunft; daher seine Lust am Nonsensikalischen, seine „scheinbare Angrenzung an den Wahnsinn“.[3])

Aus der elegisch-romantischen Natur des Humors ergibt sich für Jean Paul ohne weiteres die Beantwortung der alten Streitfrage, ob und warum derselbe den Alten fremd gewesen: sie waren zu lebenslustig zur humoristischen Lebensverachtung.[4]) Auch der vielumstrittenen Frage, ob und unter welchen Bedingungen die Vermischung des Komischen mit dem Ernsten zulässig sei,[5]) gewinnt er von hier aus eine neue Seite ab. Anfangs hatte er sich, wie Voltaire,[6]) Beattie[7]) u. a., auf das wirkliche Leben berufen, das an einem Fuße den Kothurn, am andern den Soccus trage,[8]) später mit Home,[9]) Riedel,[10]) Schiller[11]) u. a. auf das seelische Bedürfnis nach Abwechslung, Erholung, Abspannung; war er doch selber, wie sein Vult, „nach Rührungen ordentlich des Spaßes bedürftig“.[12])

---

[1]) S. W. 65, 248. — [2]) 2, 198. — [3]) V. 273 (§ 35). — [4]) Lessing fand in dem Charakter des Artabazus in der Kyropädie „vollkommen das Individuelle, was die Engländer Humor nennen“ (15, 430 f.). Daraus entstand die von Garve widerlegte Meinung, er habe Xenophon für einen launigen Schriftsteller erklärt. Eberhard findet in den neueren Komödien der Alten einige launichte Charaktere, J. P. nur in ihren komischen Selbstgesprächen, z. B. bei Plautus und Aristophanes, den neuern Humor (N. § 10). — [5]) Vgl. oben S. 90. Im Gegensatz zu Bouterwek (Rez. der Vorschule) und W. Schlegel (Wiener Vorles. 1, 65) findet J. P. diese Vermischung schon bei den Alten, z. B. bei Aristophanes, vgl. V.² 143 (§ 28) [wo in der vorletzten Zeile „Anspannung“ st. „Anschauung“ zu lesen ist]. — [6]) Vgl. Hamb. Dramaturgie St. 21. — [7]) 1, 287. — [8]) S. W. 7, 27; 17, 120. — [9]) 1, 410. — [10]) S. 101 f. Exz. F. 1a, Bd. 5 (1779), S. 56. — [11]) 10, 33 f. Vgl. Goethe zu Eckermann 1. Febr. 1827: die Einflechtung heiterer Szenen in Shakespeares Trauerspiel beruhe auf dem Gesetz des geforderten Wechsels. — [12]) Vgl. die [illegible] Szene im Fibel, S. W. 54, 62 f.

Wie aber Goethe hervorhob, in den Possen, die die Alten auf die Tragödien folgen ließen, wohne nicht der parodistische Sinn, welcher das Große, Edle, Gute, Zarte herunterzieht,[1]) so verlangt Jean Paul, daß in dem Scherz, der das Pathos unterbreche, noch ein herabführender Ernst vorhanden, d. h. daß er Humor sei.[2])

Wie Jean Paul, wenn nicht zuerst, so doch am entschiedensten auf die ernste Seite des Humors hinwies, so hat er auch am gründlichsten mit dem „Wahne, daß der Humor unbewußt und unwillkürlich sein müsse", aufgeräumt.[3]) Die ältere, z. B. von Schiebeler vertretene Ansicht setzte bei dem humoristischen Autor ohne weiteres auch einen humoristischen, d. i. närrischen Charakter voraus. Bewußter Humor wurde vielfach als „Afterlaune" verworfen.[4]) Monboddo erklärt Humor und Witz für unverträglich; Garve findet zwar im Humor eine Mischung von Witz und Torheit, glaubt aber doch, der Humorist wisse kaum, daß er satirisch und komisch sei, und hält Sterne für einen Menschen von sonderbarer Denkungsart, seine Einfälle für unabsichtlich. Wurde doch Jean Paul sogar von den Schlegel noch für einen vollendeten Narren und unbewußten Sonderling erklärt![5]) — Freilich hatte schon Home zwischen Humor im Charakter und in Schriften unterschieden; aber auch er hält z. B. Swift und Lafontaine für Charakterhumoristen.[6]) In Deutschland wurde der willkürliche Humor namentlich von den Romantikern verteidigt. Friedrich Schlegel unterscheidet in Richters Werken zwischen aktiven und passiven Humoristen, welch letztere eigentlich nur humoristische Sachen seien;[7]) er findet an Jean Pauls pikanter

---

[1]) Über die Parodie bei den Alten (1824). — [2]) Vgl. F. 8, Untersuchungen II, Nr. 273: „Tragisch Komisch. Insofern beide einander entgegengesetzt werden, muß es in einem Dritten geschehen, und das ist das Humoristische." — [3]) V. 265 f. (§ 34). — [4]) Vgl. Herder 4, 184: „Die wahre Miene der guten Laune ist, . . . es nicht merken, daß sie gute Laune ist." F. 1b, Bd. 7 (1780), S. 137 = Auserl. Bibl. XVI (1779) S. 17 f.: „. . . Niemand vermisch' aber Humour mit Possenreißerei, oder Originalität mit weithergesuchter Sonderlichkeit." — [5]) Berliner Vorles. 2, 21. Vgl. oben S. 22. — [6]) 2, 47. Vgl. Monboddo 2, 411 f.: ein Humorist und ein Mann von Humor sei nicht einerlei. — [7]) 2, 280. Vgl. V. 271: „ein passiv-humoristischer rakter"; V. 326 (§ 40): „mehr passiv- als aktiv-komisch".

Geschmacklosigkeit nur das zu tadeln, daß er nicht um sie zu wissen scheine; er bezeichnet es als englische Pedanterie, die unbedingte Willkür, deren Schein dem Witz das Romantische und Pikante gebe, in die Wirklichkeit einzuführen, d. h. auch witzig zu leben.[1]) Humor, meint Novalis, ist eine willkürlich angenommene Manier, an der die Willkür eben das Pikante ist; wenn der Spaß poetisch sein soll, muß er durchaus unnatürlich und Maske sein.[2]) Doch macht z. B. Wilhelm Schlegel den Vorbehalt, der Humor dürfe sich wohl mit Bewußtsein äußern, sich aber den Vorsatz nie merken lassen.[3]) — Jean Paul geht weiter, vielleicht zu weit, indem er nicht nur den ästhetischen Humor für völlig unabhängig vom praktischen,[4]) sondern einen unbewußt humoristischen Schriftsteller geradezu für ein Unding erklärt.[5]) Der humoristische Charakter ist ernst und lächerlich, aber er macht nicht lächerlich; ein Narr müßte ja gerade alle vernünftigen Menschen für Narren ansehen. — Nur ist Willkür und Bewußtheit noch nicht, wie es Jean Paul gern darstellen möchte, mit „Jagen" nach Laune und Komik identisch![6])

Die Anschauung, der humoristische Autor sei selber ein Narr, erklärte sich offenbar aus dem naiven Mißverstehen jener Selbstparodie, mit der sich der Humorist über sich selber lustig macht. Home fand, und die deutschen Theoretiker sprachen es ihm nach, der humoristische Schriftsteller müsse, wenn er selber keinen humoristischen Charakter besitze, einen solchen nachzuahmen suchen. Was veranlaßt aber den Humoristen, sein eigner Hofnarr und Kasperle zu werden?[7]) Den Grund deutet schon der große Ironiker Hamann an, wenn er zitiert: Welcher sich unter euch dünkt weise zu sein, der werde ein Narr in dieser Welt, daß er möge weise sein.[8])

---

[1]) 2, 192. — [2]) 2, S. 354. — [3]) 8, 11 (Fragm. 237). — [4]) S.W. 4, 18 (1796). — [5]) Vgl. U. 712 (304): „Sanchos bessere Reden — vom Verfasser bemerkt —, im Buch [darüber: Teil] 3, c. 5 sagt der Verfasser, daß Sancho, ‚wenn er nach Hofmanier sprechen wollte, es damit endigte, daß er sich von dem Berg seiner Einfalt in den Abgrund seiner Dummheit herunterstürzte'." — [6]) Vgl. S. W. 64, 151: „Wie glücklich wär' ich, wenn ich . . . dem launigen Schriftsteller gliche, der mit Spaß zufrieden ist und der Laune nicht nachjagt." — [7]) Vgl. S. W. 11, 49. — [8]) 2, 100.

Torheit als Torheit sei ernsthaft, läßt Jean Paul seinen Leibgeber sagen; man verübe daher so lange die kleinste, als man scherze.[1]) Da sich der Humorist als Mensch doch einmal dem Narrentum verfallen weiß, zieht er es vor, sich dem Joch freiwillig zu unterwerfen. So war es für Jean Paul ein ständiger Genuß, alles Gemeine und Pedantische mitzumachen unter dem ergötzenden Bewußtsein der Willkür.[2]) Freilich wußte er auch aus eigener Erfahrung nur zu gut, daß Willkürliches mit der Zeit leicht in Unwillkürliches, Bewußtes ins Unbewußte übergehen könne. Schon Sterne warnt davor, närrischen Einfällen zu leicht Gehör zu geben, da sie, after a free and undisturbed entrance for some years, at length claim a kind of settlement there.[3]) Die Narrheit des Swift, meint Jean Paul, erkläre sich aus der bei der satirischen Laune nötigen Umkehrung des Gehirns; er erinnert an Ciceros Ausspruch: adeo illum risi, ut paene sim factus ille.[4]) „Der Jüngling ist aus Willkür sonderbar und freuet sich; der Mann ist's unabsichtlich und gezwungen und ärgert sich."[5]) Jean Paul hatte nicht, wie Wilhelm Schlegel behauptete, mit der Zeit seine ursprüngliche Natürlichkeit verloren, vielmehr waren umgekehrt manche krause Seltsamkeiten, die er anfangs künstlich angenommen, allmählich mehr oder minder unbewußt geworden.[6])

In dieser halb bewußten, halb unbewußten Selbstparodie offenbart sich wiederum die Verwandtschaft des Humors mit der romantischen Ironie, die ja Friedrich Schlegel als eine „transzendentale Buffonerie", die einzige durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung, eine stete Selbstparodie bezeichnete.[7]) Novalis erkannte alsbald: „Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein."[8]) Was die Roman-

---

[1]) S. W. 14, 18. — [2]) W. 2, 92 f. Vgl. auch Fr. Schlegel 2, 214: Narrheit unterscheide sich durch die Willkür von der Tollheit. — [3]) Tristr. I, 19. — [4]) S. W. 62, 62; V. 267 (§ 34). — [5]) S. W. 50, 45. Vgl. Tieck, Schr. 18, 284: „Es gibt viele willkürlich angenommene Charaktere, die oft durch Fortspielen zu wirklichen werden." — [6]) Solche Übergangserscheinungen vom Humoristen zum Narren sind auch Katzenberger, dem Hebbel mit Unrecht volles Selbstbewußtsein zuerkennt, sowie Falstaff. [illegible] ebenso irrig zu den unbewußten Toren rechnet (S. W. 44, 159; [illegible]
[7]) 2, 198. — [8]) 2, 10.

tiker im Wilhelm Meister als Ironie verehrten, nannte Schiller den leichten Humor des Romans, der über Ernst und Schmerz vollkommen Meister werde.[1] Wie Schlegel es als Zeichen für die Echtheit der Ironie ansah, wenn die „harmonisch Platten“ gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, so ist es nach Jean Paul für den Humor charakteristisch, daß der gemeine Kritiker ihn statt lachend lächerlich findet, den Schein für Ernst nimmt.[2]

Jean Paul hat jedoch Sorge getragen, seinen Begriff des Humors von dem ihm bedenklichen der Ironie abzurücken, indem er im Gegensatz zu Solger[3] und Tieck[4] das Komische auf die Endlichkeit beschränkte. Wenn Vischer Jean Pauls undeutlichen Ausdruck, der Humor schiebe die Endlichkeit als subjektiven Kontrast der Idee als objektivem unter, genial interpretiert: der Humor stelle sich vor, daß die unendliche Idee selber sich bewußt in die Widersprüche der Endlichkeit verstricke, so geht er doch wohl einen Schritt über Jean Pauls Meinung hinaus, der stets daran festhielt, daß die höchste Idee über das Spiel des Lachens erhaben sein müsse.[5] Der Sinn des Humors ist nach Vischer, daß Gott selbst im kleinsten Tempel, selbst in dem schwachen, eigensinnigen Menschenherzen sich einzuschließen nicht verschmäht, weil er sich dieser Einschließung als solcher bewußt und daher über sie hinaus ist. Aber Jean Paul war nie Pantheist; er kannte nur eine extramundane Gottheit. Liberaler zwar als Heydenreich, der das Gefühl des Lächerlichen nur Menschen geziemend findet, nicht aber höheren Wesen, als wir sind,[6] meint Jean Paul, dessen sehnlichster Wunsch es war, den ihm unentbehrlichen Genuß des Komischen mit über das Irdische hinauszunehmen, man könne wohl noch über einen Engel lachen, wenn man der Erzengel sei.[7] Aber ein letzter Ernst

---

[1]) An Goethe 28. Juni 1796. Vgl. Goethe zu Riemer 28. Aug. 1808: „Das Romantische . . . ist humoristisch (d. h. ironisch).“ — [2]) V. 244 (§ 32). Ein Mittelbegriff zwischen Humor und Ironie ist die antike Urbanität, die für Schlegel fast mit der Ironie zusammenfällt (vgl. 2, 189), nach Riedel „nichts andres als ein feiner Humour ist“. (Garve bestreitet, daß die Sokratische Ironie Laune sei.) — [3]) Erwin 2, 231. — [4]) Schr. 4, 38. — [5]) V. 1006f. Oben S. 160. — [6]) S. 128f. — [7]) Vgl. [illegible] 59f.; V.[2] 233f. (§ 30).

muß sein: „Eine Satire über alles ist gar keine, sondern Unsinn, weil jede Verachtung etwas Geachtetes als Maßstab, jedes Tal einen Berg voraussetzt.“[1]) Er vergißt dabei, daß der Humor eben keine herabziehende, verachtende Satire ist oder zu sein braucht, daß die Einsicht in die Unzulänglichkeit alles Irdischen nicht notwendig zur Weltverachtung oder gar -vernichtung führt, zum „Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt“.[2]) Er hat es ja selbst oft genug ausgesprochen, die Menschen solle keiner belachen, als der sie recht herzlich liebe,[3]) nach dem Weglegen eines humoristischen Buches dürfe man weder die Welt noch sich selber hassen.[4]) Aber so oft er auch den Unterschied zwischen satirischem und versöhntem Humor (Swift und Sterne) andeutet,[5]) so hat er doch beide nicht klar auseinanderzuhalten vermocht, weil in ihm selbst beide Weltstimmungen miteinander im Kampfe lagen.

---

17. Kapitel.

Arten des Komischen.

Von Jugend auf besaß Jean Paul für die Unterschiede der komischen Tonarten ein besonders empfindliches Ohr und war bestrebt, sie sich theoretisch wie praktisch klarzumachen. Den beiden Bänden der Teufelspapiere ließ er je einen witzigen, einen ironischen, einen launigen Anhang folgen. Jeder Vermischung der Arten trat er mit kritischer Strenge entgegen.

Auch in den Lehrbüchern der „redenden Künste“ wurden die Unterarten des Komischen gesondert betrachtet; aber es fehlte durchaus an einem systematischen Einteilungsprinzip. Jean

[1]) S.W. 18, XI. — [2]) S.W. 63, 225 (1. Mai 1783). — [3]) S.W. 7, 8. — [4]) N. § 9. — [5]) Vgl. 433 (§ 56): der humoristische Charakter mische sich ebensogut mit Liebe wie mit Haß. S.W. 11, 32: „Siebenkäs verzieh, geber bestrafte lieber.“ Goethe, Max. u. Refl. VI: „nicht jeder Humor die Seele“.

Paul glaubte ein solches gefunden zu haben, indem er die Unterschiede der Dichtarten auf das Komische übertrug. Während die Romantiker den Gegensatz von ernster und komischer Poesie auf das Gebiet des Dramatischen beschränkten,[1]) nimmt Jean Paul auch eine lyrische und epische Komik an.[2]) Dabei verwickelt er sich jedoch in seltsame Widersprüche. Denn während es offenbar nicht seine Meinung ist, die Ironie auf komische Epen, die Laune auf lyrische Gedichte zu beschränken, scheint er das dramatische Komische ohne weiteres mit dem Lustspiel zu identifizieren. Die Verwirrung hängt damit zusammen, daß er das Epische mit dem Objektiven, das Lyrische mit dem Subjektiven gleichsetzt, für eine dritte Gattung also keinen Raum behält.[3]) Wie er daher unter den Witzarten nur das epische Gleichnis der lyrischen Allegorie gegenüberstellt,[4]) so hätte er sich innerhalb des Komischen mit der Unterscheidung der objektiven Ironie von der subjektiven Laune begnügen müssen.

Die Romantiker stellten die „erhabene Urbanität" der Sokratischen (Platonischen) I r o n i e hoch über die bloß rhetorische, grobe Ironie Swifts.[5]) Auch Jean Paul spricht mit Bewunderung von Platons Weltironie, welche nicht bloß über den Irrtümern, sondern über allem Wissen spielend schwebt.[6]) Aber die erste Stelle gönnt er doch diesem ebensowenig wie dem von den älteren Theoretikern in der Regel als Muster gepriesenen Horaz, der ihm nur als Persifleur gilt; als den ironischen Großmeister unter Alten und Neuen verehrte er Swift.[7]) Von diesem hatte er gelernt, daß die Wir-

---

[1]) Schelling 5, 718; W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 358; Wiener Vorles. 1, 57; Solger, Nachlaß 2, 508. — [2]) Delbrück spricht im „Gastmahl" (S. 56) von einem Metaphysiker, der seit Jahren an einem weitläufigen Werke über das Lächerliche arbeite und dabei ein episches und lyrisches Lachen unterscheide. Es ist nicht ersichtlich, ob er einen wirklichen im Auge hat (J. P. keinesfalls). — [3]) Vgl. V. 94 (§ 16): die komische Poesie sei in der Laune lyrisch, in der Ironie episch, im Drama beides! Hieraus erklärt sich wohl auch die Notiz U. 1341 (1202): „Die Komödie ist ganz vergessen in der Vorschule." — [4]) Vgl. oben S. 194. — [5]) Fr. Schlegel 2, [illegible] Tieck, Schr. 6, XXVII f. — [6]) V. 314 (§ 38). Vgl. S.W. 44, 17[illegible] — [illegible] W. 62, 7 f.; An Herder 31. Juli 1797: „In allen Ihren [illegible] Lite-

kung der Ironie einzig auf ihrer Objektivität und Kälte beruhe.[1]) In seinen Jugendsatiren hatte er noch eine Vereinigung der „starken“ Schreibart Popes mit der ironischen Swifts angestrebt;[2]) bald aber sah er ein, daß jede Einmischung von Empfindung die Ironie zerstöre.[3]) Er fand in dem gelehrten Ton mit seinem Scheine von Mäßigung und Bescheidenheit das wahre Vorbild des ironischen Stiles.[4]) Gegen jedes „Durchschimmern des Lachgesichts durch die dünne Maske der Ironie“ war er aufs äußerste empfindlich;[5]) besonders verwirft er die z. B. von Batteux[6]) empfohlene, von Priestley[7]) getadelte landläufige Methode, durch Einstreuung besonderer ironischer Wörter und Wendungen auf den verblümten Sinn aufmerksam zu machen.[8]) Andrerseits geht er aber nicht so weit wie Klopstock, der die Ansicht aufgestellt und befolgt hatte, die Ironie habe es am besten getroffen, wenn nicht nur der Narr, sondern auch der Klügling sie für Ernst nehme.[9]) Eine Ironie, zu der man den Schlüssel nicht im Werke selbst, sondern erst im Autor antreffe, wie die

---

ratur scheint mir zwar nicht der ironische Schlagschatten Swifts, aber doch das ironische Streiflicht Horazens vorzuwalten.“

[1]) U. 1515 (7): „Swifts etc. Bitterkeit der Ironie liegt nicht in der Materie — als sprech' er starke Sachen aus — sondern in der Form, welche, je reiner sie ist, desto schärfer und scheinbarer den Schein-Ernst darstellen muß.“ Die Scheinhärte des Tons der Teufelspapiere erklärt J. P. im Siebenkäs für „die bloße ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire“ (S.W. 12, 49). — [2]) S.W. 6, 98. — [3]) Vgl. U. 1238 (1200): „Jede Ironie, worin der Ton der ergießenden Herzlichkeit ist, widersteht (oft in Musäus). Rezens. von Wieland über Niobe.“ [Da die Notiz ins Jahr 1807 oder 1808 fällt, so scheint eine Rezension von Wilh. Schütz' Niobe (1807) gemeint zu sein, die ich aber nirgends angezeigt finde. Wielands Erklärung über die Niobe des Malers Müller (38, 640 ff.) ist weder ironisch noch eine Rezension.] — [4]) Vgl. U. 368 (340): „Wie kann das gelehrte Volk eine Satire fassen, wenn das, was es selber schreibt, wie eine klingt? Muß ihnen an jener nicht auch alles ernst vorkommen?“ — [5]) Vgl. oben S. 151 f.; S.W. 6, XI: Pope vermöge sein Lachen nicht zu zügeln, daher ihm in seiner vortrefflichen Dunciade die Ironie [nicht] immer [1. Aufl. „unmöglich“] gelingen können. U. 205 (174): „Sieh Ironien I [F. 12], besonders um in guten Autoren schlechte Beispiele zu suchen.“ 144 (113): „. . . Falsche [Ironie] s. Lichtenbergs Schriften III [1801] p. 83, 125 [Timorus].“ Vgl. oben S. 63, Anm. 1. — [6]) 4, 82. — [7]) S. 230. — [8]) J. P. erfüllt bei dieser Gelegenheit Sulzers Wunsch („Scherz“) nach einer Sammlung von Musterbeispielen, wie man nicht scherzen solle. — [9]) 8, 109.

Macchiavells[1]) und Klopstocks, findet Jean Paul gleichfalls unpoetisch.

Das Gebiet der Laune galt es nach zwei Seiten abzugrenzen, einmal gegen die Ironie, andrerseits gegen den Humor. — Durch die obenerwähnte Ansicht, der launige Schriftsteller ahme den launigen Charakter nach, drohten Laune und Ironie zusammenzufallen; auch von jener wurde Ernst verlangt: True humour generally looks serious, while everybody laughs about him.[2]) Eberhard findet den Unterschied darin: der Ironiker lobe verstellt, der Launige ernsthaft.[3]) Priestley weist auf die Verschiedenheit der Absicht hin: jener wolle verspotten, dieser belustigen.[4]) So meint Jean Paul, die Ironie mache ihren Gegenstand lächerlich, die Laune „sich“ über ihn lustig; jene verbirgt ihr Lachen, das diese offen an den Tag legen darf.

Laune und Humor wurden bis auf Jean Paul trotz Lessings[5]) und Herders[6]) Widerspruch durchweg synonym gebraucht. Dem neuen veredelten Begriffe des Humors aber konnte die Laune nicht mehr entsprechen. Sie ist nach Jean Paul „die Gemütsstimmung (Nachhall, Begeisterung), die das vereinigte Gefühl verschiedener Lächerlichkeiten hinterließ“;[7]) sie „besteht nicht in lustigen Einfällen etc. (Schmidts), sondern im Geiste, der das Ganze lachend trägt.“[8]) Dieser Geist ist nicht wie der des Humors ein Weltgeist, sondern nur ein „Haus- und Waldgeist“. In dem Freundespaar Siebenkäs und Leibgeber hat Jean Paul diese Abstufung ver-

---

[1]) Über den weitverbreiteten Irrtum, der Principe sei eine Satire, vgl. z. B. Wieland 36, 333 f. — [2]) Spectator, Nr. 35. — [3]) 104. Brief. — [4]) S. 230 f. — [5]) Hamb. Dram. St. 93. Lessing widerruft hier seine frühere Übersetzung von humour durch Laune; er habe die Abstammung des deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben nicht erwogen. Offenbar hat er die Herkunft von luna (Mondphase, wechselnde Stimmung) im Sinne, auf die später Lichtenberg (4, 202) und Garve (auch Eberhard 2, 311) hinwiesen. Er glaubt daher beweisen zu können, daß Laune (= Unbeständigkeit) und Humor (= Charaktereigenheit) ganz vers[illegible] ent-gegengesetzte Dinge sind; L. könne zu H. werden [illegible] von Charakter sein), aber H. sei außer diesem [illegible] nichts Wechselndes). — [6]) 4, 182. — [7]) S[illegible] s. oben S. 3.

körpert: „Leibgebers Laune hatte eine stärkere Farbengebung und freiere Zeichnung und einen poetischern, weltbürgerlichern und idealern Umfang als Firmians seine.“[1]) — „Siebenkäs verzieh, Leibgeber bestrafte lieber; jener war mehr eine Horazische Satire, dieser mehr ein Aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten.“[2])

---

18. Kapitel.

Darstellung.

Nur wenige allgemeine Bemerkungen sind noch über Jean Pauls Prinzipien der Darstellung hinzuzufügen, da er sich hier bereits stark in Einzelheiten verliert. Er findet das Wesen der dichterischen Darstellung in der Sinnlichkeit und erinnert damit an die alte Baumgartensche Definition der Poesie als einer sinnlich vollkommenen Rede. Eine unmittelbare Einwirkung auf die Seele des Hörers ohne Zuhilfenahme der Phantasie, wie sie namentlich Klopstock erstrebte, scheint er nur der Lyrik zuzugestehen. Noch näher kommt er der ehemaligen Verquickung von Malerei und Dichtung, wenn er — in größtem Gegensatz zu den Romantikern und in seltsamem Widerspruch mit seinem eigenen Mangel an plastischer Anschaulichkeit — die poetische Sinnlichkeit auf das Auge beschränkt, da wir, wie er meint, mehr optische als akustische Phantasie haben.[3]) Schon früh exzerpierte er Homes Bemerkung, der beste Vorrat zu Vergleichungen liege in den Vorstellungen des Gesichts, da diese ungleich lebhafter und deutlicher seien als die irgendeines andern Sinnes.[4]) Er will zwar Simonides'

---

[1]) S. W. 4, 131. — [2]) S. W. 11, 32. (Fehlt in der 1. Aufl.) Vgl. U. 548 (390): „Siebenkäs schreibe über die Laune.“ — [3]) Vgl. S. W. 35, 58 f.; 62, 26: „Man erinnert sich an Empfindungen des Gehörs nur durch Erinnerung der Empfindungen des Gesichts.“ 63, 153: „Man verwandelt die meisten Hör- in Gesichtsideen und erstaunt, wenn man sich nur einmal das Donnern des Vesuvs denkt.“ — [4]) 3, 2. Vgl. F. 1a, Bd. 2 (1778), S. 225 = Allg. d. Bibl. 4¹, 188 f. Vgl. Herder 22, 120: bei den meisten Menschen sei das Gesicht der herrschende Sinn.

Gleichsetzung von Poesie und Malerei nur für die Landschaftsschilderung gelten lassen,[1]) rühmt es aber doch ganz allgemein an Thümmels Stil, daß man ihn oft ebensogut malen wie drucken könnte.[2]) Bei bildlichen Ausdrücken ist ihm die sinnliche Anschaulichkeit der einzige Prüfstein;[3]) die von den Romantikern kultivierte Vermischung verschiedener Sinnesgebiete hält er zwar nicht, wie Home, für unbedingt verwerflich, aber doch für bedenklich.

Aber nur die Anschaulichkeit, nicht die Unbeweglichkeit soll die Poesie von der Malerei entlehnen. Mit Lessing verlangt Jean Paul, daß im Gedichte alles Handlung sei;[4]) er begründet das aber nicht logisch, wie jener, sondern psychologisch mit der Eigentümlichkeit unsrer Phantasie, sich alle Gegenstände bewegt vorzustellen.[5]) Leblose Dinge, meinte Klopstock, seien nur darstellbar, wenn sie in Bewegung oder als in Bewegung gezeigt werden, andernfalls sei's bloße Beschreibung;[6]) Jean Paul leitet daraus eine Reihe von feinen, zum Teil auch von Klopstock angegebenen Stilregeln ab: er rät, das Passive ins Aktive, das Intransitive ins Transitive, das ruhende Adjektiv oder Adverb in das tätige Partizip zu verwandeln.[7]) Die von Klopstock unbedingt empfohlene und geübte Kürze der Darstellung dagegen findet er nur für den begreifenden Verstand förderlich, nicht für die anschauende Phantasie, die nur das allmählich vor ihr Erscheinende auffassen kann.[8]) Nimmt man den Begriff der Bewegung im weitesten Sinne, so lassen sich darunter, wie Vischer mit Recht bemerkt, auch die beiden von Jean Paul angegebenen

---

[1]) V. 633 (§ 80). Vgl. S.W. 63, 97: „Ein Bild ist nichts als ein längeres, sichtbares Wort, aber aus einer besseren Sprache." — [2]) V. 609 (§ 78); das Beispiel aus Thümmels „Reisen", Bd. 1, 21. Dez. — [3]) V. 651 (§ 82). Vgl. Priestley, S. 203: „Eine leichte und gute Probe von der Schicklichkeit starker Metaphern ist, wenn man sie in Gedanken auf die Malerei zurückführt." Voltaire: „Toute métaphore doit être une image qu'on puisse peindre." U. 230 (190): „‚Die Nachtigall ist gegen diesen Gesang, der Schw[illegible] diesen Schnee ein Rabe' gibt kein Bild." — [4]) V. 619. 62[illegible]
(1789), S. 8: „[Platner:] Bilder von bewegte[illegible]
ruhenden." — [5]) S. oben S. 69, Anm. 9. — [illegible]
stock 9, 98. 181. 184. Wie Klopstoc[illegible]
wandlung von Adjektiv oder Verb [illegible]

und häufig benutzten Darstellungsmethoden der Aufhebung und des Kontrastes subsumieren; es sind spezielle Anwendungen der Klopstockschen Beobachtung, daß Unvermutetes, scheinbare Unterbrechung, schnelles Abbrechen, erregte Erwartung etc., die Seele in eine Bewegung setze, die sie für Eindrücke empfänglicher mache.[1])

Gegen die von Teil zu Teil fortschreitende beschreibende Poesie hatte Lessing eingewandt, sie lasse keine Anschauung des Ganzen zustande kommen. Darum, erwiderte Herder, sei es dem Dichter gar nicht immer zu tun, der oft schon im Schildern selbst, im Durchführen durch die Teile seinen poetischen Zweck erreicht habe. Jean Paul stellt sich auf Lessings Seite; er findet, daß ohne Überblick festgehaltener Teile wenigstens die Schönheit, diese Tochter des Ganzen oder des Verhältnisses, nicht darstellbar sei, daß der Dichter notwendig die einzelnen Glieder, welche die Phantasie nicht festhalten kann, „durch ein organisches Feuer zu einer warmen Gestalt verschmelzen" müsse. Wie geschieht dies aber? Jean Paul will Lessings Ansicht, es könne, was sich nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben lasse, durch seine Wirkungen gemalt werden, nicht gelten lassen;[2]) es ist aber doch etwas Ähnliches, wenn er rät, Gestalten und Landschaften durch das Auge eines Beschauers zu einem optischen Ganzen oder, wie Schiller in der Rezension von Matthissons Gedichten verlangt hatte, durch „ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung" zu einer musikalischen Einheit zusammenzufassen.[3]) Das Höchste ist ihm auch hier die Vereinigung von plastischer und musikalischer Schilderung.

---

[1]) 10, 196. Vgl. auch U. 177 (146): „Man gibt und sieht leicht Werners verändertes spitzes Gesicht, aber nicht Meisters sein verbessertes, weil dieser immer bei uns war, Verschlimmerung leichter zu denken ist als Verschönerungen." [Lehrjahre, 8. Buch, 1. Kap.] — [2]) Vgl. F. 5, Bd. 06, S. 17: „Lessing: der Dichter soll Schönheit bloß durch Bewegung, durch Wirkung malen." U. 388 (360): „Dichter stellt nicht wie bei Malerei etc. die Musik durch Beschreibung ihrer Wirkung dar." — [3]) Vgl. U. 962 (416): „Eine unaufhörliche Schilderung einer schönen Landschaft, die keinen Strahlenpunkt zeigt — von Forster. S. Aussprüche der philosophischen Vernunft, Bd. 3, S. 102 etc." 1558 (49): „Goethes Landschaften mehr malerisch als romantisch." Vgl. Varnhagens Denkwürd. 3, 74 (1808).

Das Grundprinzip aller Darstellungsregeln Jean Pauls ist das Streben nach möglichster Deutlichkeit, Anschaulichkeit, Eindringlichkeit. Er steht damit — theoretisch noch mehr als praktisch — in schroffstem Gegensatz zu den Romantikern, denen es in der Regel gerade auf Verschwommenheit, auf bloße Klangwirkung, auf Verschleierung und Dämpfung ankam.

Schlußwort.

Versuchen wir, nachdem wir den ästhetischen Gedankenkreis Jean Pauls in seinen Grundzügen nunmehr umschrieben haben, ihm in der Geschichte der Ästhetik einen Platz anzuweisen, so geraten wir in nicht geringe Verlegenheit. Wie als Dichter, läßt er sich auch als Ästhetiker keiner der „Schulen" seiner Zeit widerspruchslos einreihen. Wo immer er sich einer von ihnen anzuschließen scheint, ergeben sich doch auch wieder entscheidende Differenzen.

Wohl gab es einen Philosophen, dem er beinahe vorbehaltlos anhing, Jacobi;[1]) wohl machte sich auch in seiner Ästhetik diese Vorliebe geltend: „In meinen ästhetischen Abhandlungen", schrieb er an Jacobi (30. Jan. 1804), „komme ich oft an oder in das heilige Land, wo Deine Seele wohnt." Neben dem Begriff des „Instinktes" als des geheimnisvollen Bandes zwischen Körper und Geist, erster und zweiter Welt[2]) erinnert namentlich die Einteilung der moralischen Welt in Liebe und Ehre, von der Jean Paul mehrfach ausgeht,[3]) an Jacobis Philosophie. Aber auf spezifisch ästhetische Fragen hatte sich dieser niemals eingelassen, und nicht mit Unrecht traute ihm Jean Paul gerade auf diesem Gebiete wenig Urteil zu.

---

[1]) Der Gegensatz, den Jos. Müller (J. P. und seine Bed[illegible] Gegenwart, S. 137ff.) zwischen J. P.s und Jacobis Philoso[illegible] sucht, ist hinfällig, wie schon W. Hoppe (das Verhältni[illegible] seiner Zeit, S. 48ff.) nachgewiesen hat. — [2]) [illegible]
[3]) V. 197 (§ 28). 216 (§ 29). 447 (§ 58). 477f.

Nächst Jacobi hat kein Philosoph größeren Einfluß auf Jean Pauls Ästhetik ausgeübt als Leibniz, nicht durch jene Unterscheidung der sinnlichen Erkenntnis von der logischen, die Baumgarten der Ästhetik zugrunde gelegt hatte, sondern durch seine Monadenlehre und seine Anschauung von der Harmonie des Weltganzen. Doch beruht z. B. Jean Pauls Theorie des Humors auf einer dem Leibnizschen Optimismus völlig entgegengesetzten Weltauffassung.

Bei der tiefen Verehrung, die Jean Paul Herder entgegenbrachte, und der er gerade am Schluß von Vor- und Nachschule so enthusiastischen Ausdruck lieh, liegt die Annahme nahe, er sei als Ästhetiker auf Herders Bahnen gewandelt, wie das z. B. auch Bouterwek behauptet. So gewiß nun aber seine Auffassung der Poesie oft den Herderschen Geist spüren läßt, so haben wir doch auch gerade in den Grundfragen einen entschiedenen Gegensatz feststellen müssen, einen Gegensatz, der mit Richters Hinneigung zu Kant, zur Romantik und auch zu Jacobi zusammenhängt, dessen Philosophie Herder ja keineswegs überall behagte und zu mancherlei Streitigkeiten zwischen ihm und Jean Paul den Anlaß gab. Richter hat in Herder immer den Geistesverwandten Hamanns verehrt; aber Herder wurzelte daneben doch auch in der von Winckelmann begründeten klassischen Ästhetik, die Jean Paul zwar verehrte und bewunderte, die aber seinem innersten Wesen doch immer fremd blieb.

Schasler führt Jean Paul mit Schiller und Humboldt zusammen als Schüler Kants auf. Diese Einreihung ist nicht so verfehlt, wie sie auf den ersten Blick scheinen könnte. So häufig und geflissentlich Jean Paul einzelnen Ansichten Kants und Schillers entgegengetreten ist, so fanden wir doch gerade in den Grundfragen vielfache Übereinstimmung. Die „fortgehende Antithese“, die Jean Paul an Schillers Abhandlungen hervorhebt,[1]) ist doch auch — und aus ganz ähnlichen Ursachen — für seine eignen ästhetischen Untersuchungen charakteristisch. Indessen bedingt doch namentlich Jean Pauls Abneigung gegen den Spielbegriff schon eine starke Scheid

---

[1]) V. 341 (§ 42).

Auch fehlte ihm das tiefere Verständnis für das Tragische, während Schiller oft den rechten Sinn für das höhere Komische vermissen läßt.

Zimmermann stellt die Vorschule zur Schlegelschen Ästhetik, und auch dafür lassen sich gute Gründe anführen, namentlich wenn man sich an die erste Auflage hält. Noch näher berührt sich Jean Paul vielfach mit Schellings Kunstphilosophie. Doch hat unsre Untersuchung, wie ich glaube, für die schon am Schluß der Einleitung aufgestellte Behauptung die Bestätigung erbracht, daß Jean Paul, wie als Dichter, so auch als Ästhetiker nur zur einen Hälfte in der Romantik wurzelt, zur andern aber noch in der älteren rationalistischen Richtung eines Lessing, Mendelssohn, Engel usw.

Andre wieder, wie z. B. Nerrlich, betrachten den Ästhetiker Jean Paul nicht als Schüler, sondern als Vorläufer. Das ist insofern richtig, als er durch sein Streben nach einer Synthese von Romantik und Rationalismus vielfach der Hegelschen und jungdeutschen Ästhetik vorgearbeitet hat, die ja auch in mancher Hinsicht diese Gegensätze in sich vereinigte.

Eine erschöpfende, präzise Antwort wird sich auf die Frage nach Jean Pauls Verhältnis zu den ästhetischen Hauptrichtungen seiner Zeit kaum geben lassen. Die Schwierigkeit beruht einmal darauf, daß es sich bei seiner Ästhetik nicht um ein fest geschlossenes System, sondern um eine Fülle von mehr oder weniger selbständigen Einzelgedanken handelt, ja daß oft der Schwerpunkt gerade in den Details liegt; vor allem aber darauf, daß er sich niemals einer einseitigen Strömung hingeben mochte, sondern, wie er es an Leibniz und Lessing rühmte, „in sein System alle fremden dringen ließ“.[1]) Er hielt „die Erweiterung unsers Innern für alle Systeme und Schönheiten“ geradezu für die Bestimmung des Menschen.[2]) „Die Auflösung der Charade“, schrieb er an Jacobi (24. Jan. 1806), „ist die schon unter tausend Rätsel gesetzte, daß mich eben der höhere Sinn ergreift, er mag sonst wörtlich gegen meinen aussprechen, was er will, und daß ich mich der

[1]) V. 59 (§ 10).

muß sein: „Eine Satire über alles ist gar keine, sondern Unsinn, weil jede Verachtung etwas Geachtetes als Maßstab, jedes Tal einen Berg voraussetzt.“[1]) Er vergißt dabei, daß der Humor eben keine herabziehende, verachtende Satire ist oder zu sein braucht, daß die Einsicht in die Unzulänglichkeit alles Irdischen nicht notwendig zur Weltverachtung oder gar -vernichtung führt, zum „Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt“.[2]) Er hat es ja selbst oft genug ausgesprochen, die Menschen solle keiner belachen, als der sie recht herzlich liebe,[3]) nach dem Weglegen eines humoristischen Buches dürfe man weder die Welt noch sich selber hassen.[4]) Aber so oft er auch den Unterschied zwischen satirischem und versöhntem Humor (Swift und Sterne) andeutet,[5]) so hat er doch beide nicht klar auseinanderzuhalten vermocht, weil in ihm selbst beide Weltstimmungen miteinander im Kampfe lagen.

---

17. Kapitel.

Arten des Komischen.

Von Jugend auf besaß Jean Paul für die Unterschiede der komischen Tonarten ein besonders empfindliches Ohr und war bestrebt, sie sich theoretisch wie praktisch klarzumachen. Den beiden Bänden der Teufelspapiere ließ er je einen witzigen, einen ironischen, einen launigen Anhang folgen. Jeder Vermischung der Arten trat er mit kritischer Strenge entgegen.

Auch in den Lehrbüchern der „redenden Künste“ wurden die Unterarten des Komischen gesondert betrachtet; aber es fehlte durchaus an einem systematischen Einteilungsprinzip. Jean

[1]) S.W. 18, XI. — [2]) S.W. 63, 225 (1. Mai 1783). — [3]) S.W. 7, 8. — [4]) N. § 9. — [5]) Vgl. 433 (§ 56): der humoristische Charakter mische sich ebensogut mit Liebe wie mit Haß. S.W. 11, 32: „Siebenkäs verzieh, Leibgeber bestrafte lieber.“ Goethe, Max. u. Refl. VI: „nicht jeder Humor befreit die Seele“.

Paul glaubte ein solches gefunden zu haben, indem er die Unterschiede der Dichtarten auf das Komische übertrug. Während die Romantiker den Gegensatz von ernster und komischer Poesie auf das Gebiet des Dramatischen beschränkten,[1]) nimmt Jean Paul auch eine lyrische und epische Komik an.[2]) Dabei verwickelt er sich jedoch in seltsame Widersprüche. Denn während es offenbar nicht seine Meinung ist, die Ironie auf komische Epen, die Laune auf lyrische Gedichte zu beschränken, scheint er das dramatische Komische ohne weiteres mit dem Lustspiel zu identifizieren. Die Verwirrung hängt damit zusammen, daß er das Epische mit dem Objektiven, das Lyrische mit dem Subjektiven gleichsetzt, für eine dritte Gattung also keinen Raum behält.[3]) Wie er daher unter den Witzarten nur das epische Gleichnis der lyrischen Allegorie gegenüberstellt,[4]) so hätte er sich innerhalb des Komischen mit der Unterscheidung der objektiven Ironie von der subjektiven Laune begnügen müssen.

Die Romantiker stellten die „erhabene Urbanität" der Sokratischen (Platonischen) Ironie hoch über die bloß rhetorische, grobe Ironie Swifts.[5]) Auch Jean Paul spricht mit Bewunderung von Platons Weltironie, welche nicht bloß über den Irrtümern, sondern über allem Wissen spielend schwebt.[6]) Aber die erste Stelle gönnt er doch diesem ebensowenig wie dem von den älteren Theoretikern in der Regel als Muster gepriesenen Horaz, der ihm nur als Persifleur gilt; als den ironischen Großmeister unter Alten und Neuen verehrte er Swift.[7]) Von diesem hatte er gelernt, daß die Wir-

---

[1]) Schelling 5, 718; W. Schlegel, Berliner Vorles. 1, 358; Wiener Vorles. 1, 57; Solger, Nachlaß 2, 508. — [2]) Delbrück spricht im „Gastmahl" (S. 56) von einem Metaphysiker, der seit Jahren an einem weitläufigen Werke über das Lächerliche arbeite und dabei ein episches und lyrisches Lachen unterscheide. Es ist nicht ersichtlich, ob er einen wirklichen im Auge hat (J. P. keinesfalls). — [3]) Vgl. V. 94 (§ 16): die komische Poesie sei in der Laune lyrisch, in der Ironie episch, im Drama beides! Hieraus erklärt sich wohl auch die Notiz U. 1341 (1202): „Die Komödie ist ganz vergessen in der Vorschule." — [4]) Vgl. oben S. 194. — [5]) Fr. Schlegel 2, 189; Tieck, Schr. 6, XXVII f. — [6]) V. 314 (§ 38). Vgl. S.W. 44, 173. — [7]) Vgl. S.W. 62, 7 f.; An Herder 31. Juli 1797: „In allen Ihren Gemälden von der deutschen Lite-

kung der Ironie einzig auf ihrer Objektivität und Kälte beruhe.[1]) In seinen Jugendsatiren hatte er noch eine Vereinigung der „starken“ Schreibart Popes mit der ironischen Swifts angestrebt;[2]) bald aber sah er ein, daß jede Einmischung von Empfindung die Ironie zerstöre.[3]) Er fand in dem gelehrten Ton mit seinem Scheine von Mäßigung und Bescheidenheit das wahre Vorbild des ironischen Stiles.[4]) Gegen jedes „Durchschimmern des Lachgesichts durch die dünne Maske der Ironie“ war er aufs äußerste empfindlich;[5]) besonders verwirft er die z. B. von Batteux[6]) empfohlene, von Priestley[7]) getadelte landläufige Methode, durch Einstreuung besonderer ironischer Wörter und Wendungen auf den verblümten Sinn aufmerksam zu machen.[8]) Andrerseits geht er aber nicht so weit wie Klopstock, der die Ansicht aufgestellt und befolgt hatte, die Ironie habe es am besten getroffen, wenn nicht nur der Narr, sondern auch der Klügling sie für Ernst nehme.[9]) Eine Ironie, zu der man den Schlüssel nicht im Werke selbst, sondern erst im Autor antreffe, wie die

---

ratur scheint mir zwar nicht der ironische Schlagschatten Swifts, aber doch das ironische Streiflicht Horazens vorzuwalten.“

[1]) U. 1515 (7): „Swifts etc. Bitterkeit der Ironie liegt nicht in der Materie — als sprech' er starke Sachen aus — sondern in der Form, welche, je reiner sie ist, desto schärfer und scheinbarer den Schein-Ernst darstellen muß.“ Die Scheinhärte des Tons der Teufelspapiere erklärt J. P. im Siebenkäs für „die bloße ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire“ (S. W. 12, 49). — [2]) S. W. 6, 98. — [3]) Vgl. U. 1238 (1200): „Jede Ironie, worin der Ton der ergießenden Herzlichkeit ist, widersteht (oft in Musäus). Rezens. von Wieland über Niobe.“ [Da die Notiz ins Jahr 1807 oder 1808 fällt, so scheint eine Rezension von Wilh. Schütz' Niobe (1807) gemeint zu sein, die ich aber nirgends angezeigt finde. Wielands Erklärung über die Niobe des Malers Müller (38, 640 ff.) ist weder ironisch noch eine Rezension.] — [4]) Vgl. U. 368 (340): „Wie kann das gelehrte Volk eine Satire fassen, wenn das, was es selber schreibt, wie eine klingt? Muß ihnen an jener nicht auch alles ernst vorkommen?“ — [5]) Vgl. oben S. 151 f.; S. W. 6, XI: Pope vermöge sein Lachen nicht zu zügeln, daher ihm in seiner vortrefflichen Dunciade die Ironie [nicht] immer [1. Aufl. „unmöglich“] gelingen können. U. 205 (174): „Sieh Ironien I [F. 12], besonders um in guten Autoren schlechte Beispiele zu suchen.“ 144 (113): „. . . Falsche [Ironie] s. Lichtenbergs Schriften III [1801] p. 83, 125 [Timorus].“ Vgl. oben S. 63, Anm. 1. — [6]) 4, 82. — [7]) S. 230. — [8]) J. P. erfüllt bei dieser Gelegenheit Sulzers Wunsch („Scherz“) nach einer Sammlung von Musterbeispielen, wie man nicht scherzen solle. — [9]) 8, 109.

Macchiavells[1]) und Klopstocks, findet Jean Paul gleichfalls unpoetisch.

Das Gebiet der Laune galt es nach zwei Seiten abzugrenzen, einmal gegen die Ironie, andrerseits gegen den Humor. — Durch die obenerwähnte Ansicht, der launige Schriftsteller ahme den launigen Charakter nach, drohten Laune und Ironie zusammenzufallen; auch von jener wurde Ernst verlangt: True humour generally looks serious, while everybody laughs about him.[2]) Eberhard findet den Unterschied darin: der Ironiker lobe verstellt, der Launige ernsthaft.[3]) Priestley weist auf die Verschiedenheit der Absicht hin: jener wolle verspotten, dieser belustigen.[4]) So meint Jean Paul, die Ironie mache ihren Gegenstand lächerlich, die Laune „sich“ über ihn lustig; jene verbirgt ihr Lachen, das diese offen an den Tag legen darf.

Laune und Humor wurden bis auf Jean Paul trotz Lessings[5]) und Herders[6]) Widerspruch durchweg synonym gebraucht. Dem neuen veredelten Begriffe des Humors aber konnte die Laune nicht mehr entsprechen. Sie ist nach Jean Paul „die Gemütsstimmung (Nachhall, Begeisterung), die das vereinigte Gefühl verschiedener Lächerlichkeiten hinterließ“;[7]) sie „besteht nicht in lustigen Einfällen etc. (Schmidts), sondern im Geiste, der das Ganze lachend trägt.“[8]) Dieser Geist ist nicht wie der des Humors ein Weltgeist, sondern nur ein „Haus- und Waldgeist“. In dem Freundespaar Siebenkäs und Leibgeber hat Jean Paul diese Abstufung ver-

---

[1]) Über den weitverbreiteten Irrtum, der Principe sei eine Satire, vgl. z. B. Wieland 36, 333 f. — [2]) Spectator, Nr. 35. — [3]) 104. Brief. — [4]) S. 230 f. — [5]) Hamb. Dram. St. 93. Lessing widerruft hier seine frühere Übersetzung von humour durch Laune; er habe die Abstammung des deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben nicht erwogen. Offenbar hat er die Herkunft von luna (Mondphase, wechselnde Stimmung) im Sinne, auf die später Lichtenberg (4, 202) und Garve (auch Eberhard 2, 311) hinwiesen. Er glaubt daher beweisen zu können, daß Laune (= Unbeständigkeit) und Humor (= Charaktereigenheit) ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Dinge sind; L. könne zu H. werden (d. h. jemand kann launisch von Charakter sein), aber H. sei außer diesem einzigen [illegible] nichts Wechselndes). — [6]) 4, 182. — [7]) S.W. 62, 6[illegible] s. oben S. 3.

körpert: „Leibgebers Laune hatte eine stärkere Farbengebung und freiere Zeichnung und einen poetischern, weltbürgerlichern und idealern Umfang als Firmians seine.“[1]) — „Siebenkäs verzieh, Leibgeber bestrafte lieber; jener war mehr eine Horazische Satire, dieser mehr ein Aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten.“[2])

---

18. Kapitel.

Darstellung.

Nur wenige allgemeine Bemerkungen sind noch über Jean Pauls Prinzipien der Darstellung hinzuzufügen, da er sich hier bereits stark in Einzelheiten verliert. Er findet das Wesen der dichterischen Darstellung in der Sinnlichkeit und erinnert damit an die alte Baumgartensche Definition der Poesie als einer sinnlich vollkommenen Rede. Eine unmittelbare Einwirkung auf die Seele des Hörers ohne Zuhilfenahme der Phantasie, wie sie namentlich Klopstock erstrebte, scheint er nur der Lyrik zuzugestehen. Noch näher kommt er der ehemaligen Verquickung von Malerei und Dichtung, wenn er — in größtem Gegensatz zu den Romantikern und in seltsamem Widerspruch mit seinem eigenen Mangel an plastischer Anschaulichkeit — die poetische Sinnlichkeit auf das Auge beschränkt, da wir, wie er meint, mehr optische als akustische Phantasie haben.[3]) Schon früh exzerpierte er Homes Bemerkung, der beste Vorrat zu Vergleichungen liege in den Vorstellungen des Gesichts, da diese ungleich lebhafter und deutlicher seien als die irgendeines andern Sinnes.[4]) Er will zwar Simonides'

---

[1]) S. W. 4, 131. — [2]) S. W. 11, 32. (Fehlt in der 1. Aufl.) Vgl. U. 548 (390): „Siebenkäs schreibe über die Laune.“ — [3]) Vgl. S. W. 35, 58 f.; 62, 26: „Man erinnert sich an Empfindungen des Gehörs nur durch Erinnerung der Empfindungen des Gesichts.“ 63, 153: „Man verwandelt die meisten Hör- in Gesichtsideen und erstaunt, wenn man sich nur einmal das Donnern des Vesuvs denkt.“ — [4]) 3, 2. Vgl. F. 1a, Bd. 2 (1778), S. 225 = Allg. d. Bibl. 4^1, 188 f. Vgl. Herder 22, 120: bei den meisten Menschen sei das Gesicht der herrschende Sinn.

Gleichsetzung von Poesie und Malerei nur für die Landschaftsschilderung gelten lassen,[1]) rühmt es aber doch ganz allgemein an Thümmels Stil, daß man ihn oft ebensogut malen wie drucken könnte.[2]) Bei bildlichen Ausdrücken ist ihm die sinnliche Anschaulichkeit der einzige Prüfstein;[3]) die von den Romantikern kultivierte Vermischung verschiedener Sinnesgebiete hält er zwar nicht, wie Home, für unbedingt verwerflich, aber doch für bedenklich.

Aber nur die Anschaulichkeit, nicht die Unbeweglichkeit soll die Poesie von der Malerei entlehnen. Mit Lessing verlangt Jean Paul, daß im Gedichte alles Handlung sei;[4]) er begründet das aber nicht logisch, wie jener, sondern psychologisch mit der Eigentümlichkeit unsrer Phantasie, sich alle Gegenstände bewegt vorzustellen.[5]) Leblose Dinge, meinte Klopstock, seien nur darstellbar, wenn sie in Bewegung oder als in Bewegung gezeigt werden, andernfalls sei's bloße Beschreibung;[6]) Jean Paul leitet daraus eine Reihe von feinen, zum Teil auch von Klopstock angegebenen Stilregeln ab: er rät, das Passive ins Aktive, das Intransitive ins Transitive, das ruhende Adjektiv oder Adverb in das tätige Partizip zu verwandeln.[7]) Die von Klopstock unbedingt empfohlene und geübte Kürze der Darstellung dagegen findet er nur für den begreifenden Verstand förderlich, nicht für die anschauende Phantasie, die nur das allmählich vor ihr Erscheinende auffassen kann.[8]) Nimmt man den Begriff der Bewegung im weitesten Sinne, so lassen sich darunter, wie Vischer mit Recht bemerkt, auch die beiden von Jean Paul angegebenen

---

[1]) V. 633 (§ 80). Vgl. S.W. 63, 97: „Ein Bild ist nichts als ein längeres, sichtbares Wort, aber aus einer besseren Sprache.“ — [2]) V. 609 (§ 78); das Beispiel aus Thümmels „Reisen“, Bd. 1, 21. Dez. — [3]) V. 651 (§ 82). Vgl. Priestley, S. 203: „Eine leichte und gute Probe von der Schicklichkeit starker Metaphern ist, wenn man sie in Gedanken auf die Malerei zurückführt.“ Voltaire: „Toute métaphore doit être une image qu'on puisse peindre.“ U. 230 (190): „‚Die Nachtigall ist gegen diesen Gesang, der Schwan gegen diesen Schnee ein Rabe‘ gibt kein Bild.“ — [4]) V. 619. 627 [illegible] 05 (1789), S. 8: „[Platner:] Bilder von bewe[illegible]
ruhenden.“ — [5]) S. oben S. 69, Anm. 9. -[illegible]
stock 9, 98. 181. 184. Wie Klopsto[illegible]
wandlung von Adjektiv oder Verb [illegible]

und häufig benutzten Darstellungsmethoden der Aufhebung und des Kontrastes subsumieren; es sind spezielle Anwendungen der Klopstockschen Beobachtung, daß Unvermutetes, scheinbare Unterbrechung, schnelles Abbrechen, erregte Erwartung etc., die Seele in eine Bewegung setze, die sie für Eindrücke empfänglicher mache.[1])

Gegen die von Teil zu Teil fortschreitende beschreibende Poesie hatte Lessing eingewandt, sie lasse keine Anschauung des Ganzen zustande kommen. Darum, erwiderte Herder, sei es dem Dichter gar nicht immer zu tun, der oft schon im Schildern selbst, im Durchführen durch die Teile seinen poetischen Zweck erreicht habe. Jean Paul stellt sich auf Lessings Seite; er findet, daß ohne Überblick festgehaltener Teile wenigstens die Schönheit, diese Tochter des Ganzen oder des Verhältnisses, nicht darstellbar sei, daß der Dichter notwendig die einzelnen Glieder, welche die Phantasie nicht festhalten kann, „durch ein organisches Feuer zu einer warmen Gestalt verschmelzen“ müsse. Wie geschieht dies aber? Jean Paul will Lessings Ansicht, es könne, was sich nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben lasse, durch seine Wirkungen gemalt werden, nicht gelten lassen;[2]) es ist aber doch etwas Ähnliches, wenn er rät, Gestalten und Landschaften durch das Auge eines Beschauers zu einem optischen Ganzen oder, wie Schiller in der Rezension von Matthissons Gedichten verlangt hatte, durch „ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung“ zu einer musikalischen Einheit zusammenzufassen.[3]) Das Höchste ist ihm auch hier die Vereinigung von plastischer und musikalischer Schilderung.

---

[1]) 10, 196. Vgl. auch U. 177 (146): „Man gibt und sieht leicht Werners verändertes spitzes Gesicht, aber nicht Meisters sein verbessertes, weil dieser immer bei uns war, Verschlimmerung leichter zu denken ist als Verschönerungen.“ [Lehrjahre, 8. Buch, 1. Kap.] — [2]) Vgl. F. 5, Bd. 06, S. 17: „Lessing: der Dichter soll Schönheit bloß durch Bewegung, durch Wirkung malen.“ U. 388 (360): „Dichter stellt nicht wie bei Malerei etc. die Musik durch Beschreibung ihrer Wirkung dar.“ — [3]) Vgl. U. 962 (416): „Eine unaufhörliche Schilderung einer schönen Landschaft, die keinen Strahlenpunkt zeigt — von Forster. S. Aussprüche der philosophischen Vernunft, Bd. 3, S. 102 etc.“ 1558 (49): „Goethes Landschaften mehr malerisch als romantisch.“ Vgl. Varnhagens Denkwürd. 3, 74 (1808).

Das Grundprinzip aller Darstellungsregeln Jean Pauls ist das Streben nach möglichster Deutlichkeit, Anschaulichkeit, Eindringlichkeit. Er steht damit — theoretisch noch mehr als praktisch — in schroffstem Gegensatz zu den Romantikern, denen es in der Regel gerade auf Verschwommenheit, auf bloße Klangwirkung, auf Verschleierung und Dämpfung ankam.

Schlußwort.

Versuchen wir, nachdem wir den ästhetischen Gedankenkreis Jean Pauls in seinen Grundzügen nunmehr umschrieben haben, ihm in der Geschichte der Ästhetik einen Platz anzuweisen, so geraten wir in nicht geringe Verlegenheit. Wie als Dichter, läßt er sich auch als Ästhetiker keiner der „Schulen“ seiner Zeit widerspruchslos einreihen. Wo immer er sich einer von ihnen anzuschließen scheint, ergeben sich doch auch wieder entscheidende Differenzen.

Wohl gab es einen Philosophen, dem er beinahe vorbehaltlos anhing, Jacobi;[1]) wohl machte sich auch in seiner Ästhetik diese Vorliebe geltend: „In meinen ästhetischen Abhandlungen“, schrieb er an Jacobi (30. Jan. 1804), „komme ich oft an oder in das heilige Land, wo Deine Seele wohnt.“ Neben dem Begriff des „Instinktes“ als des geheimnisvollen Bandes zwischen Körper und Geist, erster und zweiter Welt[2]) erinnert namentlich die Einteilung der moralischen Welt in Liebe und Ehre, von der Jean Paul mehrfach ausgeht,[3]) an Jacobis Philosophie. Aber auf spezifisch ästhetische Fragen hatte sich dieser niemals eingelassen, und nicht mit Unrecht traute ihm Jean Paul gerade auf diesem Gebiete wenig Urteil zu.

---

[1]) Der Gegensatz, den Jos. Müller (J. P. und seine Bedeutung für die Gegenwart, S. 137 ff.) zwischen J. P.s und Jacobis Philosophie zu konstruieren sucht, ist hinfällig, wie schon W. Hoppe (das Verhältnis J. P.s zur Philosophie seiner Zeit, S. 48 ff.) nachgewiesen hat. — [2]) Vgl. oben [illegible] — [3]) V. 197 (§ 28). 216 (§ 29). 447 (§ 58). 477 f. (§ 60).

Nächst Jacobi hat kein Philosoph größeren Einfluß auf Jean Pauls Ästhetik ausgeübt als Leibniz, nicht durch jene Unterscheidung der sinnlichen Erkenntnis von der logischen, die Baumgarten der Ästhetik zugrunde gelegt hatte, sondern durch seine Monadenlehre und seine Anschauung von der Harmonie des Weltganzen. Doch beruht z. B. Jean Pauls Theorie des Humors auf einer dem Leibnizschen Optimismus völlig entgegengesetzten Weltauffassung.

Bei der tiefen Verehrung, die Jean Paul Herder entgegenbrachte, und der er gerade am Schluß von Vor- und Nachschule so enthusiastischen Ausdruck lieh, liegt die Annahme nahe, er sei als Ästhetiker auf Herders Bahnen gewandelt, wie das z. B. auch Bouterwek behauptet. So gewiß nun aber seine Auffassung der Poesie oft den Herderschen Geist spüren läßt, so haben wir doch auch gerade in den Grundfragen einen entschiedenen Gegensatz feststellen müssen, einen Gegensatz, der mit Richters Hinneigung zu Kant, zur Romantik und auch zu Jacobi zusammenhängt, dessen Philosophie Herder ja keineswegs überall behagte und zu mancherlei Streitigkeiten zwischen ihm und Jean Paul den Anlaß gab. Richter hat in Herder immer den Geistesverwandten Hamanns verehrt; aber Herder wurzelte daneben doch auch in der von Winckelmann begründeten klassischen Ästhetik, die Jean Paul zwar verehrte und bewunderte, die aber seinem innersten Wesen doch immer fremd blieb.

Schasler führt Jean Paul mit Schiller und Humboldt zusammen als Schüler Kants auf. Diese Einreihung ist nicht so verfehlt, wie sie auf den ersten Blick scheinen könnte. So häufig und geflissentlich Jean Paul einzelnen Ansichten Kants und Schillers entgegengetreten ist, so fanden wir doch gerade in den Grundfragen vielfache Übereinstimmung. Die „fortgehende Antithese“, die Jean Paul an Schillers Abhandlungen hervorhebt,[1]) ist doch auch — und aus ganz ähnlichen Ursachen — für seine eignen ästhetischen Untersuchungen charakteristisch. Indessen bedingt doch namentlich Jean Pauls Abneigung gegen den Spielbegriff schon eine starke Scheidung.

---

[1]) V. 341 (§ 42).

Auch fehlte ihm das tiefere Verständnis für das Tragische, während Schiller oft den rechten Sinn für das höhere Komische vermissen läßt.

Zimmermann stellt die Vorschule zur Schlegelschen Ästhetik, und auch dafür lassen sich gute Gründe anführen, namentlich wenn man sich an die erste Auflage hält. Noch näher berührt sich Jean Paul vielfach mit Schellings Kunstphilosophie. Doch hat unsre Untersuchung, wie ich glaube, für die schon am Schluß der Einleitung aufgestellte Behauptung die Bestätigung erbracht, daß Jean Paul, wie als Dichter, so auch als Ästhetiker nur zur einen Hälfte in der Romantik wurzelt, zur andern aber noch in der älteren rationalistischen Richtung eines Lessing, Mendelssohn, Engel usw.

Andre wieder, wie z. B. Nerrlich, betrachten den Ästhetiker Jean Paul nicht als Schüler, sondern als Vorläufer. Das ist insofern richtig, als er durch sein Streben nach einer Synthese von Romantik und Rationalismus vielfach der Hegelschen und jungdeutschen Ästhetik vorgearbeitet hat, die ja auch in mancher Hinsicht diese Gegensätze in sich vereinigte.

Eine erschöpfende, präzise Antwort wird sich auf die Frage nach Jean Pauls Verhältnis zu den ästhetischen Hauptrichtungen seiner Zeit kaum geben lassen. Die Schwierigkeit beruht einmal darauf, daß es sich bei seiner Ästhetik nicht um ein fest geschlossenes System, sondern um eine Fülle von mehr oder weniger selbständigen Einzelgedanken handelt, ja daß oft der Schwerpunkt gerade in den Details liegt; vor allem aber darauf, daß er sich niemals einer einseitigen Strömung hingeben mochte, sondern, wie er es an Leibniz und Lessing rühmte, „in sein System alle fremden dringen ließ".[1]) Er hielt „die Erweiterung unsers Innern für alle Systeme und Schönheiten" geradezu für die Bestimmung des Menschen.[2]) „Die Auflösung der Charade", schrieb er an Jacobi (24. Jan. 1806), „ist die schon unter tausend Rätsel gesetzt[illegible] daß mich eben der höhere Sinn ergreift, er mag son[illegible] meinen aussprechen, was er will, und [illegible]

[1]) V. 59 (§ 10). — [2]) W. 5, 81 ([illegible]

teilweisen Wahrheit von allen Seiten offen halte, weil mein Ich kein Tempel, Altar oder gar Repräsentant der himmlischen Wahrheit, kein Vizegott sein kann. Eine erbärmlichere Erde gäb' es doch wahrlich nicht als eine, worauf nur fünf oder sechs Leute recht hätten; wozu denn die andern?"

Zu der nichtssagenden Bezeichnung „Eklektiker" wird man sich aber darum doch gerade bei Jean Paul nicht entschließen. Er hat denn doch nicht nur, wie Karoline Schlegel meinte, Ausdrücke für bekannte Ansichten gefunden, die wieder neue Ansichten schaffen, sondern auch, wie aus unsrer Untersuchung wohl zur Genüge hervorgeht, nicht wenige durchaus neue und fruchtbare Gedanken und Gesichtspunkte aufgestellt. Und fehlt es seiner Ästhetik an systematischem Knochengerüst, so doch keineswegs an innerer Einheit: sie ist durch und durch erlebt, und jedem einzelnen Gedanken ist in Form und Gehalt der originale Stempel des Jean Paulschen Geistes aufgeprägt, dieser einzigartigen, unvergleichlichen Mischung von Witz und Phantasie, Verstand und Gefühl.

Anhang.

---

1. Die Entstehung der Vorschule.

Jean Pauls Ästhetik ist, wie er selber wiederholt versichert hat, in engster Wechselwirkung mit seiner Dichtung entstanden. Sein Interesse für ästhetische Fragen, das anfangs hinter dem an Theologie, Psychologie etc. sehr zurückstand und nur den allgemeinsten Problemen zugewandt war, wurde mit dem Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit alsbald zugleich reger und konkreter; der Zusammenhang von Theorie und Praxis ist ja in den Jugendsatiren besonders auffallend. Während daher von den in seinen ältesten Exzerptenheften enthaltenen ästhetischen Lesefrüchten[1]) zur Vorschule nur wenige dünne Fäden hinüberführen, finden sich unter den im zweiten Nachlaßbande zusammengestellten, mit dem Jahre 1783 beginnenden, aber wohl in die neunziger Jahre hineinreichenden ästhetischen „Bemerkungen" bereits manche Gedanken der Vorschule im Keim.[2]) Vielleicht ist es schon nicht bloßer Scherz, wenn er in einem 1785 geschriebenen satirischen Vorlesungskataloge[3]) am Schluß selber „eine ästhetische Vorlesung über die schwere Kunst zu satirisieren" ankündigt, der er seine eignen Satiren zugrunde legen wolle. Gab er doch wirklich später den dritten Teil der Vorschule in der Form von Vorlesungen.

Erst im Jahre 1794 jedoch, in welchem er in dem Aufsatz über die natürliche Magie der Phantasie die Grundfrage der Ästhetik zu beantworten suchte, tat er den ersten Schritt zu

---

[1]) Schneider, J. P.s Jugend, S. 141f. — [2]) S[illegible] W. 53, 121. Zuerst veröffentlicht in den „Mixturen", F[illegible]

einem besonderen ästhetischen Werke, indem er von den seit 1790 aufgespeicherten „Untersuchungen“ allgemein-philosophischen Inhalts die „Ästhetischen Untersuchungen“ abzweigte.[1]) Es handelte sich zunächst nur um Materialsammlung, da er sich vorgenommen hatte, philosophische Bücher erst im Alter zu schreiben.[2]) Doch beschäftigte er sich in einem Teil der Einträge schon mit der Form des geplanten Werkes, das er nach seiner gewohnten Art auch alsbald dem Publikum ankündigte: er spricht von kritischen Briefen über Humor, Witz, Roman und Satire, die er unter der Feder habe, worin er die Kritik auf Kosten der Kritiker loben, besonders das Unverständnis aller deutschen Kunstrichter für den Humor dartun wolle; er erbittet vom Schicksal ein Halbjahr, um darin sowohl seine Kollegen im Romanfach als seine akademischen Gerichte „weniger satirisch anzufahren als ernsthaft“.[3])

Diese Ankündigungen ebenso wie viele Bemerkungen in den „Ästhetischen Untersuchungen“ lassen deutlich erkennen, was ihn hauptsächlich, wenn nicht zur Abfassung, so doch zur Beschleunigung der Arbeit bewog: die Unzufriedenheit mit der Beurteilung, die seine Werke erfuhren. Es war, darf man behaupten, nicht die gewöhnliche Empfindlichkeit des Künstlers, die Jean Paul zeitlebens über seine Rezensenten klagen ließ; trat ihm doch im großen und ganzen die Kritik nicht unfreundlich entgegen. Aber gerade seine Lobredner ließen ihn unbefriedigt.[4]) Die kritische Bewunderung, fand er bald, sage mehr Einfältiges als der kritische Tadel, übermäßiges Lob gebe weniger als gerechtes, weil es die Unvollkommenheit des Lobredners verrate und an Vorzüge erinnere, die man entbehrt.[5]) So fühlte er sich schon von Moritz zu gelinde beurteilt,[6]) später z. B. durch Fülleborns Charakteristik „lobend entstellt“.[7]) Oft genug hat er geradezu um Tadel gebeten, den niemand leichter vertrage und benütze als er,[8])

---

[1]) Vgl. oben S. 1f. — [2]) W. 4, 363 (1793). — [3]) S.W. 4, 12. 17f. (1796); 17, 120 (1796); 20, 5. 31 (1797). Vgl. oben S. 106; D. 1, 344 (1. Dez. 1796): „Der Himmel verleihe mir nur einmal Zeit zu 24 Bögen kritischen Inhalts, zumal wegen der Theorie des Romans.“ — [4]) Vgl. z. B. O. 51. 179; S.W. 7, XVI. D. 3, 417 (1799). — [5]) D. 4, 96. — [6]) O.[1] 1, 171 (1794). — [7]) D. 1, 384 (1800); vgl. Z. 337. — [8]) D. 2, 171; 1, 325. 346 u. ö.

um einen wirklich „ratifizierten“ Kunstrichter, wenn er auch gegen ihn parteiisch wäre, statt der unparteiisch lobenden aus der „Wochentagskaste“.[1]) Aber seine Hoffnung auf eine wahrhaft sachverständige, in Lob und Tadel gerechte Beurteilung blieb unerfüllt.[2]) Einer so extravaganten Erscheinung wie Jean Paul gegenüber, bei der alle hergebrachten Maßstäbe der Kritik versagten, zeigten gerade die berufenen Kritiker eine ängstliche Zurückhaltung. Wieland und Herder scheuten sich, mit ihren brieflichen Lobeserhebungen an die Öffentlichkeit zu treten.[3]) Goethe erkannte ganz richtig, Jean Paul werde bald zu hoch, bald zu tief eingeschätzt, und niemand wisse das wunderliche Wesen recht anzufassen;[4]) aber ein positives Urteil war mit aller Anstrengung nicht aus ihm herauszulocken.[5]) Vergebens hoffte Jean Paul einmal von Huber, den er sehr verehrte, rezensiert zu werden. Von Wilhelm Schlegel wurde er absichtlich totgeschwiegen, und Friedrichs scharf pointierte Charakteristik in den Fragmenten war, so viel Richtiges sie enthielt, doch zu einseitig, um als Endurteil gelten zu können. Tiecks und Ernst Wagners Absicht, über Jean Pauls Humor zu schreiben, blieb unausgeführt.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß Jean Paul auf den Gedanken kam, einen Rat, den er den Autoren früher ironisch erteilt hatte, in die Tat umzusetzen, sich selber zu rezensieren.[6]) Manches hatte er sich ja schon in Vorreden, diesen „Milchschwestern der Selbstrezensionen“,[7]) vom Herzen geredet. Erst die Vorschule brachte — zwar keine eigentliche Selbstrezension, noch weniger eine bloße Selbstverteidigung — aber eine zusammenhängende Darlegung der Prinzipien, nach denen Jean Paul seine Werke beurteilt wissen wollte.

---

[1]) S.W. 1, XXII (1792); 4, 16 (1796); D. 3, 40 (1800). — [2]) Nach Funk soll J. P. Görres' überschwängliche, jeanpaulisierende Generalrezension (vgl. oben S. 57) für musterhaft erklärt haben. Aber noch 1815 wartete er auf das gerechte, weder Lob noch Tadel übertreibende Urteil (S.W. 44, 80; vgl. 1, XXXVII). — [3]) Das Gerücht, Wieland habe das Kampanertal im Merkur besprochen, erwies sich als falsch, s. O. 83. Herders Absicht Pauls Briefe in der Erlanger L.-Z. zu rezensieren, unterblieb (O kam nur zu kurzen lobenden Erwähnungen in der Kalligone Adrastea (24, 196). — [4]) An Schiller, 22. Juni 96. — [5])
[6]) Vgl. oben S. 75. — [7]) S.W. 16, 83.

Sie sollte vor allem den Beweis erbringen, daß er seine Werke nicht nach bloßer Willkür und Regellosigkeit hervorbringe.

Es drängte Jean Paul sehr zur Ausarbeitung des „längst gesäeten Mooses".[1]) Er hatte anfangs beabsichtigt, nach Vollendung des Titan und der Flegeljahre erst noch die Biographischen Belustigungen und den Siebenkäs fortzusetzen, bevor er „philosophiere und kritisiere".[2]) Bald aber entschloß er sich, gleich nach Beendigung der Flegeljahre an die „philosophischen und ästhetischen Briefe" zu gehen.[3]) Und nicht einmal diese wurde abgewartet, sondern die Arbeit nach dem dritten Bande unterbrochen (28. Okt. 1803); das sog. „Vaterblatt" berichtet: „Vorschule der Ästhetik[4]) angefangen den 31. Oktober 1803, nämlich die Vorbereitung, — Anfang des Buchs den 11. Nov., geendigt den 16. Juli 1804." Dann erst folgte der vierte Band der Flegeljahre.[5]) Jean Paul befand sich während der Abfassungszeit in Koburg.[6])

Die „Vorbereitung" bestand im Zusammentragen und Ordnen des aufgespeicherten Materials. Das meiste lieferten natürlich die bereits 587 (429) Einträge umfassenden „Ästhetischen Untersuchungen"; daneben wurden aber auch die „Philosophischen Untersuchungen",[7]) die Exzerpten-, Gedanken-, Ironien-,[8]) Laune-, Brief-,[9]) Erfindungs-[10]) usw. Bücher, die früheren Werke[11]) durchforscht. Unter dem Sammeln kamen neue

---

[1]) D. 1, 393 (29. Sept. 1803). — [2]) O. 182 (1. Febr. 1802). — [3]) An Jacobi (16. Aug. 1802); O. 195 (1. Mai 1803). Ein besonderes Werk über Philosophie kam nicht zustande, doch sind die Vorschule und namentlich die Levana reich an allgemein-philosophischen Erörterungen. Vgl. U. 153 (122): „Gib es zugleich mit philosophischen Aufsätzen oder doch Einmengen heraus." 369 (341): „Kann ich nicht zugleich auch die philosophischen Abhandlungen geben?" 495 (507): „Auch viel Philosophie komme hinein . . ." — [4]) Erst stand: „Program[men] über die Kunst." — [5]) W. 2, 150. — [6]) Danach ist Spazier 5, 37 zu berichtigen. Über den Fortschritt der Arbeit berichtet J. P. an Thieriot 29. Dez. 1803 (D. 1, 450); an Emanuel 16. März, 4. Juni 1804 (D. 1, 156. 162 f.); an Otto 28. April, 19. Juni 1804 (O. 201 f.). — [7]) F. 8; bis 1803 drei Hefte; vgl. S. W. 63, 79 ff. — [8]) Vgl. oben S. 244, Anm. 5. — [9]) F. 24; Kopien der Hauptstellen der eigenen Briefe; vgl. S. W. 60, 144. — [10]) Die zwei wichtigsten dieser die J. P.sche „Heuristik" bergenden Hefte sind das sog. „rote" (F. 7) und das jüngere „grüne" (F. 10) Erfindungsbuch. — [11]) Vgl. U. 509 (521): „Lies und zitiere, was du selber davon drucken lassen." Vgl. V. 47. 66. 78. 131. 187. 193. 207. 216. 338 f. 370. 415. 423. 442 f. 508. 687. 695.

Gedanken hinzu. Alle diese Einzelbemerkungen wurden zunächst auf losen Blättern nach Materien geordnet, dann im Arbeitsbuch[1]) weiter ausgeführt. — Mit dem bloßen Sammeln war es aber natürlich nicht getan. Darf man auch nicht, wie Josef Müller, aus Jean Pauls Angabe, die Vorschule sei fünfmal geschrieben,[2]) den Schluß ziehen, wissenschaftliche Arbeiten seien ihm schwerer geworden als dichterische,[3]) so kam das Werk denn doch auch nicht so mühelos zustande, wie Spazier und Firmery annehmen.[4]) Die „Ästhetischen Untersuchungen" enthielten vielfach nur Fragen, die noch der Beantwortung, Beobachtungen, die der Erklärung bedurften; es war nicht bloßer Scherz gewesen, wenn Jean Paul gelegentlich gemeint hatte, die Entstehung poetischer Charaktere werde ihm nicht eher klar werden, als bis er „für die Presse etwas darüber ausarbeite".[5]) Bei der geordneten Zusammenstellung der Gedanken ergaben sich ja manche aufschlußreiche gesetzmäßige Übereinstimmungen, aber doch auch Widersprüche, die aufgelöst werden mußten. Es war gewiß richtig, daß Jean Paul die vielen Einzelgedanken in einen halbwegs systematischen Zusammenhang zu bringen versuchte; war dieser auch nicht überall stichhaltig und konnte der aphoristische Charakter des Ganzen dadurch auch nicht verdeckt werden, so bot Jean Paul auf diese Weise doch mehr als etwa die Romantiker in ihren Fragmenten oder er selbst später in der Nachschule, wo er die Gedanken unverknüpft nebeneinander stehen ließ.

Dieser logische Zusammenhang macht aber ebensowenig wie in Jean Pauls Romanen das Gerüst der Fabel die innere Einheit des Werkes aus; diese beruht vielmehr auf dem gemeinschaftlichen G e i s t, der alle Teile durchdringt, in

---

[1]) Oben S. 4. — [2]) D. 4, 150 = U. 1000 (454) f. Die 5 ist aus 3 verbessert, jedenfalls nach Fertigstellung der zweiten Auflage, wobei auch das Alte wieder abgeschrieben werden mußte (D. 1, 237). Ob dabei die „Ästhetischen Untersuchungen" als erste Niederschrift gerechnet sind, vermag ich nicht zu entscheiden. — [3]) J. P.-Studien S. 109. — [4]) Vgl. O. 202 (19. Juni 1804): „Die Ästhetik . . . ist fast leichter zu befolgen als aufzustellen." — [5]) S.W. 20, 31. Daher Stellen wie V. 330 (§ 41): „Der Verfass begriff eine Zeitlang nicht, warum . . ." V. 625 (§ 79): „Sonst f warum . . .; jetzt antwort' ich . . ." Manche Fragen blieben wortet, vgl. die Anmerkung V. 209 f. (§ 28).

dem jedes Stück gewissermaßen von neuem geboren wurde. Schon in den „Ästhetischen Untersuchungen“ setzen die Erwägungen hierüber ein. Es war anfangs Jean Pauls Absicht, einen scherzhaften Ton walten zu lassen: „Alle [darüber: kritischen] Abhandlungen müssen voll lauter Scherz und Lust sein, obwohl nur für Kritiker geschrieben, doch auch andre Menschen anziehend. Sogar kleine Satiren dazwischen. — Alle Einkleidungen.“[1]) Später heißt es: „Immer Wechsel — setz' eines aus, fang ein anderes wieder an, komm auf jenes zurück.“[2]) Ähnlich wie beim Titan, zu dem ja die Vorschule das theoretische Seitenstück bilden sollte, entschloß sich aber Jean Paul, den Scherz mehr zurücktreten zu lassen: „Die erste kritische Abhandlung gebe Kredit.“[3]) — „Einmal ein heiliges Gespräch erzähl' einer über die Poesie.“[4]) — „Ein reiner heiliger Aufsatz über die Poesie von einem Begeisterten.“[5]) Wichtig ist vor allem der Vorsatz: „Mache die [darüber: deine] Aussprüche nicht zu lang, sondern kurz, treffend und mysteriös, drücke sie neu aus und kurz.“[6]) Im Arbeitsbuch findet sich die mystische Anweisung: „1. Lessingisches Drama der Entwicklung.[7]) 2. Schillers Glanz d. Clavis.[8]) 3. Galiani.[9]) 4. An Goethe und Herder gerichtet! 5. Stellung auf hohe, kühne Gesichtspunkte. 6. Hemsterhuis.[10]) 7. wild Tieck.“[11])

---

[1]) Notiz auf der Innenseite des Umschlags. — [2]) U. 227 (196). — [3]) U. 331 (299). — [4]) U. 256 (225). — [5]) U. 553 (395). — [6]) U. 444 (457). — [7]) Der dramatische Gang der Lessingschen Untersuchungen ist gemeint; vgl. V. 565 (§ 74). — [8]) ? d. bedeutet sonst meist durch. Über Schillers „Prunk- und Glanzprose“ s. V. 606 (§ 76). Auf einem losen Blatt: „1. Geheime Sprüche voraus. 2. Gerade hier Lichtenbergs Sentenz etc. erlaubt und jeder Glanz . . .“ — [9]) Schon U. 550 (392): „Denk' an Galiani bei dem Dialog.“ U. 559 (401): „Galiani = Lessing.“ Vgl. V. 314 (§ 38). Exzerpte aus den berühmten Dialogues s. F. 2c, Bd. 31 (1799); aber schon in der Loge wird G. erwähnt (S. W. 1, 164). Wieland schrieb 1800 (35, 185): G. wisse den ernsthaftesten Untersuchungen durch die Leichtigkeit der Behandlung und die Anmut der Einkleidung das Trockne und Langweilige ohne Abbruch der Gründlichkeit zu benehmen. Vgl. auch Herder 22, 158. — [10]) Vgl. V.[2] 87 (§ 14): „So kann es philosophische Werke geben, welche uns philosophischen Geist einhauchen, ohne in besonderen philosophischen Paragraphen Stoff abzusetzen, z. B. einige von Hemsterhuis und Lessing.“ — [11]) Vgl. Freye, J. P.s Flegeljahre S. 88: „Wie Tieck, ohne System, freiparadox.“ S. 129f.: „Vult sage wie T. wilde kecke hin und her philosophierende Sätze.“

Wie beim Titan beschließt dann Jean Paul, Scherz und Ernst zu trennen: „Die erste Hälfte des Buchs Ernst." Weiterhin heißt es: „Anfangs allgemeine Gnomen von Bedeutung. — Genialisch-wild — d. h. schwebe über den Meinungen. — Verrate nicht, sondern verdecke deine Meinung voraus." — „Gut, das Begeisternde zugleich anfangs und zuletzt zu setzen. — Nichts oder alles; höchste Keckheit der Darstellung oder Prosa." — „Welches ist der Geist des Buchs? — Spott, Erhebung, Liebe, Unparteilichkeit — Die Hauptentscheidung, was Poesie, komme ans Ende." — Nach vielfachem Hin- und Hererwägen hat er sich schließlich doch für den wissenschaftlich untersuchenden Ton entschieden[1]) und ihn namentlich in den ersten beiden Teilen im großen und ganzen auch durchgeführt, dabei freilich auch die Regel eingehalten: „Mitten unter den wissenschaftlichen Anstrengungen behalte Hippelsche Leichtigkeit."[2]) In einzelnen Partien, wie namentlich in dem enthusiastischen Programm über das Genie, das Bouterwek für wert hielt, auswendig gelernt zu werden, und der herrlichen Schlußrede auf Herder, die Hebbel zu Tränen rührte,[3]) steigt er zu poetischer Darstellung herauf, anderwärts in den scherzend-satirischen Ton hinunter. Zuweilen kann er nicht umhin, sich über die eigne Miene wissenschaftlichen Ernstes etwas lustig zu machen; so hat die oft mehr strenge als logische Einteilung mit ihrer Vorliebe für Vierteilung einen leise parodischen Anstrich.[4]) Es ist natürlich nicht möglich, den „Geist" des Werkes mit einem Schlagwort zu erschöpfen. Im allgemeinen herrscht, wie in den fast gleichzeitigen Flegeljahren, eine heitere, milde, reife Objektivität. Jean Paul stand im Zenit seines Lebens. Stilistisch bedeutet

---

[1]) Schon U. 146 (115): „Teile alles im Buche in kleine Kapitel ein, z. B. über die Sinnlichkeit der Sprache." — [2]) A.[1] 7. Für die humoristische Exemplifizierung auf den eignen Stil gab Moritz das Vorbild ab, vgl. U. 451 (464): „Moritz' Vorlesungen über den Stil, die dritte, wo er humoristisch seinen eigenen durchgeht." A.[1] 2: „Ersinne selber Beispiele des Witzes, [der] Laune, wie Moritz." Vgl. V. 350. 382. 391. 651 f. 730 f.; 282. 296 [illegible]
S. W. 27, 73). 340. 347 ff. 351 (vgl. S. W. 62, 277). 361. [illegible]
429 f. 653 f. 885 f. — [3]) An Elise Lensing (17. Jan. 18[illegible]
die humoristische Paragraphierung der Vorrede zur zw[illegible]

die Vorschule vielleicht den Höhepunkt seines Könnens. Er hat seiner Manieriertheit, seiner Bilderwut mehr als in den früheren Werken die Zügel angelegt, andrerseits zeigt die Sprache trotz der vorgesetzten Kürze noch nicht jene übertriebene Prägnanz und Gedrungenheit, die die Alterswerke charakterisiert und schon in der nächstfolgenden Levana herrscht. Jean Paul durfte also wohl von einem „Kunstwerk" reden.[1])

Mit der Wahl des ernsten Tones kam auch die ursprüngliche Absicht einer Einkleidung des ganzen Werkes in Fortfall. Die „Ästhetischen Untersuchungen" bringen dazu eine ganze Reihe von Vorschlägen: „Kleid' es in Briefe an [darüber: oder von] alle[n] Toten ein."[2]) — „Die kritischen Briefe adressiere an Plato, Alexander etc."[3]) — „Oder Briefe an Sterne, Hamann, Swift, Shakespeare, Plato (nach den Gegenständen meiner Untersuchungen). Episteln an Tote oder ästhetische Untersuchungen.[4]) — An Goethe, Herder (da Sie unsterblich sein sollen, so sind Sie gewiß gestorben). Oder beantworte wirkliche, als seien sie an dich adressiert."[5]) — „Brief an Cicero, der Schulrektor in Weimar ist, an Cäsar, der Korporal."[6]) — „Hänge der Kritik einen Auszug aller Rezensionen an.[7]) Kleide alle[8]) in Briefe und Antworten an einen Schlegelisten ein; sage, ich erdichte des letzteren Antwort so."[9]) — „Bring's in ein Lexikon[10]) — oder in Briefe an Lebende, oder an Romanhelden von mir und andern."[11]) — „Wenn's in Briefen geschrieben wird, lege die Einwürfe und starken Worte in die fremden Briefe."[12]) — „Siebenkäs schreibe über die Laune."[13]) — Neben der Briefform kam vor allem die dialogisch-dramatische in Frage, wie sie Jean Paul z. B. im Kampanertal angewandt hatte;[14]) sie schien besonders ge-

[1]) D. 3, 171. — [2]) Innenseite des Umschlags. — [3]) U. 227 (196). — [4]) Geplanter Titel! — [5]) U. 303 (271). — [6]) U. 340 (312). — [7]) Schon in der Konjekturalbiographie (S. W. 35, 186) verspricht J. P., einmal alle öffentlichen Urteile über seine Werke zu sammeln und „der Nachwelt mit Reflexionen zu überliefern". — [8]) nämlich die kritischen Abhandlungen. — [9]) U. 179 (148). Vgl. oben S. 40 f. — [10]) Sulzer! Vgl. auch die Clavis. — [11]) U. 510 (322). So sind „Jean Pauls Briefe" z. T. an Viktor gerichtet. — [12]) U. 516 (346). — [13]) U. 548 (390). Vgl. V. 241 (§ 32). — [14]) Der Aufsatz über Charlotte Corday (1799) wurde erst 1807 für den Neudruck im Katzenberger dialogisiert.

eignet, die verschiedenen Parteien zu Worte kommen zu lassen.[1]) Als Schauplatz dachte sich der Dichter einen literarischen Klub nach Art der Berliner Montags-, Mittwochs- etc. Gesellschaften: „Es sei ein gelehrter Klub wie in Berlin; einer der Sekretäre lieset vor, worüber gesprochen wurde — der Schalttags- oder Feiertags-, Festtagsklub in Berlin.“[2]) — „Der ästhetische Klub. — Zuweilen Fremde, z. B. Merkel, ein Inkognitomensch.“[3]) — „Ein höhnischer Berliner. — Überall Anspielung auf Berlin.“[4]) — „Der Persifleur sei der Sekretär.“[5]) — „Ich selber spreche im Klub mit.“[6]) — „Sprecher im Klub heißen Lessing, Cicero.“[7]) — Flüchtiger tauchen andere Einfälle auf: „Verkehre die ganze Untersuchung in einen Roman oder in eine (recht tolle) Reise, wo Reden gehalten werden; nur laß den Titel ernsthaft.“[8]) — „Vorn die Abhandlung, hinten Noten als Intelligenzblatt.“[9]) — Er habe für seine ästhetischen Untersuchungen 100 Einkleidungen, schreibt Jean Paul am 1. Mai 1803 an Otto, deren Auswahl er nicht anders zu treffen wisse, als daß er sie alle 100 wähle. Im Arbeitsbuch beschloß er: „Eine Form nehme alle übrigen auf.“ Nach einigem Hin- und Herprobieren entschied er sich in den ersten Novembertagen für die — später auch für die Selbstbiographie gewählte — Vorlesungsform als „die freieste, wissenschaftlichste, ernsthafteste Einkleidung, und die doch einigen Spaßreiz verstattet,“[10]) und ließ statt der früher von Oertel auf seinen Wunsch im Leipziger Jahrbuch angekündigten „Programmen oder ästhetische Untersuchungen“[11]) nunmehr in Spaziers Zeitung für die elegante Welt „Jean Pauls Vorlesungen über die Kunst; gehalten in der Leipziger Ostermesse 1804“ zur Michaelismesse 1804 ankündigen.[12]) Aller-

[1]) Vgl. U. 314 (282): „Bei dem Dialog kann man recht lang und einseitig eine Ansicht zu geben scheinen, die man nachher gleich wieder umdreht.“ — [2]) U. 234 (203). — [3]) U. 239 (208); vgl. V. 1018 f. — [4]) U. 255 (224); vgl. V. 869. — [5]) U. 280 (249); vgl. V. 739. 795. — [6]) U. 298 (266). — [7]) U. 355 (327). — [8]) U. 480 (492). — [9]) U. 523 (365). — [10]) O.[1] 3, 150 (5. Nov. 1803). — [11]) D. 1, 392 f. (29. Sept. 1803). — [12]) 12. Nov. 1803 (nicht Dezember, wie J. P. V. 739 angibt); abgesandt ist die Anzeige am 4. Nov. Vgl. D. 3, 396 (4. Nov. 1803), O. 216 (13. Nov.) sowie den vom 23. Okt. datierten Brief an den Haslauer Stadtrat am Schluß des 3. Bandes der Flegeljahre (S. W 138); hier scheint J. P. den Titel nachträglich verbessert zu habe

hand Zwischenfälle sollten den Redner unterbrechen, die Hörer ihm Einwendungen machen, Briefe aufs Katheder legen usw. Die Einkleidung wurde schließlich auf den dritten Teil beschränkt.

Auch hier ist aber von den zahlreichen Einfällen der Studien[1]) nur das wenigste zur Ausführung gekommen; nur zweimal wird der Vorleser unterbrochen,[2]) je einmal ein Brief verlesen,[3]) ein Blatt ihm hingelegt.[4]) Erst in der letzten Vorlesung löst sich der Monolog teilweise in Dialog mit dem als einziger Hörer übriggebliebenen Inkognitojüngling — es ist Albano, der Held des Titan, damit gemeint[5]) — auf. Wir haben ein typisches Beispiel für den bei Jean Paul so häufigen Fall, daß von einem aufgegebenen Plane noch einige Rudimente stehen geblieben sind.[6])

Die Wahl des Titels wurde Jean Paul, wie oft, durch Überfluß an Einfällen erschwert. Die erste Seite des Arbeitsbuches bringt nicht weniger als 21 Vorschläge: „Kunstkammer — Modellhaus — Seekarten[7]) — Linienblatt — Gradus ad Parnassum — Musenbergkarten — Konduitenliste — Brocken-

am Tage nach Absendung der 3 Bände Flegeljahre an den Verleger, also wahrscheinlich am 29. Okt. 1803 geschriebener Brief (D. 2, 91) sowie das „Vaterblatt" am 31. Okt. (s. o. S. 256, Anm. 4) und das Arbeitsbuch am 1. Nov. (oben S. 4) noch von „Programmen" reden.

[1]) Auf losen Blättern und im Arbeitsbuch unter den Überschriften: Späße, Einschiebsel, Geschichte, Personalien (der Zuhörer), Rand, Malta (vgl. V. 740. 576) usw. — [2]) V. 794 f. 1000. — [3]) V. 840 ff. — [4]) V. 1001 f. — [5]) Jos. Müller behauptet (J. P. und die Gegenwart, S. 348), es solle Schiller sein; nach V. 1022 ist es aber eine Gestalt aus einem J. P.schen Romane. Auf losen Blättern fand ich: „Der Unbekannte nenne sich nicht, auch in der Abschiedsstunde (oder: er nannte sich, ich fiel ihm ans Herz, und er reisete ab). Und was symbolisiert er? . . . Goethe, Wie[land? es ist nicht deutlich zu erkennen, ob W oder w]? Albano, Schoppe?" — „In der Vorlesung des Romans stehe Albano." Zu dem vom „titanischen" Zeitgeiste nicht unberührten Charakter Albanos paßt es ja auch recht wohl, daß er hier als Vertreter der Schiller-Schlegel-Schellingschen Ästhetik erscheint. Er symbolisiert die Lichtseite, wie der Graf Klothar in den Flegeljahren die Schattenseite der neuen Richtung (vgl. S.W. 26, 57 f.; Freye, S. 102 f.). Sein Inkognito soll „romantisch" wirken. — [6]) Vgl. V. 792 f. Solche Rudimente sind der Persifleur und der Famulus (V. 894. 1004). — [7]) Vgl. Hamburg. Dramaturgie St. 86: in Diderots kritischen Seekarten finde sich keine Warnung vor der Klippe der vollkommenen Charaktere.

buch des Parnasses — poetischer Generalbaß[1]) — Kritische Programmen — Einladungsschriften[2]) — oder ein Stilistikum (über Poesie etc.) — Wage[3]) — Schrittzähler — Traumdeuter — Marginalien, Randglossen[4]) — Schulschriften über — Pindus — Eule — Weisheitszahn — Professur Poeseos." Gewählt wurde schließlich, da nur die beiden ersten Teile „Programmen", nur der dritte „Vorlesungen" brachte, der an Goethes Propyläen erinnernde Gesamttitel „Vorschule der Ästhetik",[5]) der die Unvollständigkeit des Werkes gut decken würde, erklärte nur nicht die Vorrede (obgleich scherzend), er sei nur aus Bescheidenheit gewählt.

Was endlich den Inhalt des Werkes anlangt, so war, während die Abhandlung über die Magie der Phantasie Musik und bildende Kunst besonders berücksichtigte, wohl von vornherein die Beschränkung auf die Poesie beschlossen. Die „Ästhetischen Untersuchungen" bringen zwar vereinzelte Bemerkungen über andre Künste, aber meist nur über deren Verhältnis zur Poesie, daher namentlich über die zur Hälfte ins Gebiet der Dichtkunst fallende Schauspielkunst und Oper. Oertel gegenüber spricht Jean Paul denn auch geradezu von Vorlesungen über Dichtkunst.[6]) Daß aber im einzelnen über den Inhalt anfangs noch manche Unklarheit herrschte, zeigt folgender Entwurf auf einem losen Blatt: „1. Besonnenheit des poetischen Genies. 2. Große überirdische Menschen.[7]) 3. Bilder. 4. Schönheit.[8]) 5. Darstellung. 6. Objektiv. 7. Moralität. 8. Phantasie. 9. Ideal. 10. Weltanschauung.[7]) 11. Charakter. 12. Komische. 13. passive Dichter. 14. Griechen. 15. Franzosen. 16. Griech. Plastik. 17. Jugend.[8]) 18. La glace und Individualis.[8]) 19. Stoff, Form.[7]) 20. Opern-Erhebung.[9]) 21. Spiel.[10]) 22. Theater. 23. Schlegeliten. 24. Nicolaiten. 25. Talent. 25[sic]. Romantisch. 26. Der große Schmuck.[11]) 27. [Durchstrichen: Sittlichkeit.] 28. [Durchstrichen: Nach-

---

[1]) Vgl. V. XXIII. — [2]) Vgl. V. XXVIII. 405. — [3]) Vgl. oben S. 40f. — [4]) Randglossen zum Text des Zeitalters nannte W. Schlegel die „Fragmente" (Nr. 259). — [5]) Vgl. die Ankündigung in der Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek, oben S. 48. — [6]) D. 1, 396. — [7]) V. § 14. — [8]) V. § 18. — [9]) = Lob der Oper? oder = Erhebung über die Wirklichkeit? Vgl. S. 119. — [10]) V. 1006f. — [11]) V. 405 (§ 53)?

ahmung der Natur.] 29. Sentimentale.[1]) 30. Geschmack. 31. Todesgefühl.[2]) 32." Nur langsam kam Ordnung in dieses Chaos.

Das Werk nahm einen dem Dichter selber unerwarteten Umfang an; statt der veranschlagten 24 Bögen kam die doppelte Zahl zustande. Es erschien zur Michaelismesse 1804 (der dritte Teil etwas später als die beiden ersten)[3]) und fand trotz des hohen Preises so raschen Absatz, wie seit dem Hesperus kein Richtersches Werk mehr.[4]) Es wurde daher bald schon eine zweite Auflage ins Auge gefaßt, in welcher Jean Paul das Werk erheblich zu verstärken dachte; ruhte doch „die Hälfte seiner Ästhetik noch unter seiner Gehirnschale"[5]) bzw. in den rasch sich vermehrenden „Ästhetischen Untersuchungen". Der Verleger Perthes schlug vor, die Zusätze einzuweben, worauf sich Jean Paul anfangs nicht einlassen wollte, um seinem „Kunstwerk" die Jungfräulichkeit des ersten Gusses nicht zu rauben;[6]) er wollte sie im Interesse der Käufer der ersten Auflage lieber in einem gesondert käuflichen vierten Bändchen geben, für das er wieder alle möglichen Einkleidungen in Erwägung zog. Schließlich entschloß er sich zur Kombination beider Möglichkeiten: „Bringe soviele zerstreuete Bemerkungen in ein viertes Bändchen, das apart gegeben werde; das übrige in den Nexus der 3 andern; so sind 3 Dinge vereinigt."[7]) Aus dem vierten Bändchen wurde dann die

[1]) V. 948 ff. — [2]) Auf einem Studienblatt: „Nutzen vom Gefühl des Todes 7. Jan. 97." Vgl. den W. 5, 196 abgedruckten Brief von M[eyer] in Wetzlar (vgl. D. 1, 345). — [3]) Die (am 16. Juli 1804 abgesandte) Dedikation an den Herzog von Gotha, in die Form einer Bitte um Annahme derselben gekleidet, wurde, obgleich vom Herzog selber gebilligt, von der Jenaischen philosophischen Fakultät beanstandet, wohl mehr wegen ihres freien Tones als wegen der „geheimen Strafpredigt" darin, die den Herzog „vom Witze auf das Regieren verwies" (D. 1, 166). Sie veranlaßte und eröffnet „J. P.s Freiheitsbüchlein". — [4]) In erster Messe wurden fast 1000 Exemplare abgesetzt, vgl. Theaterbriefe von Goethe und freundschaftl. Briefe von J. P., hg. von Dietmar, Berlin 1835, S. 89; D. 1, 465. — [5]) An Ernst Wagner (5. Jan. 1805). — [6]) D. 3, 171 (6. März 1808). Im Entwurf der Vorrede zur 2. Aufl. heißt es: „Meine Ästhetik ist weit mehr ein Guß und läßt weniger Einwand und Änderung zu als ein poetisches Werk von mir." Am 9. Dez. 1809 stellt J. P. dem Dr. Büsching für ein neues Journal Zusätze zur Vorschule in Aussicht (D. 3, 209). — [7]) U. 1339 (1200).

„Nachschule“. — Später, als dem Verleger lieb war, fand Jean Paul zu der Neubearbeitung Zeit. Manches Material nahmen vorläufig die Rezensionen auf, die er seit 1808 für die Heidelberger Jahrbücher schrieb.[1]) Am 22. Mai 1810 versprach er, über Jahr und Tag an die ihm so liebe Arbeit zu gehen, zu der die Gedanken alle auf dem Papiere oder im Kopfe fertig seien und nur die Zeit fehle; auch habe er Bücher nachzuschlagen, die er in Bayreuth nicht finden könne.[2]) Aber erst Ende März 1812 begann er die Arbeit, die sich bis in den November hinzog,[3]) so daß das Werk erst im folgenden Jahre erscheinen konnte, diesmal im Verlage von Cotta.[4])

Am Text der ersten Auflage wurde wenig geändert, selbst Berichtigungen lieber als Zusatz gegeben, gestrichen fast nichts.[5]) Das erste Arbeitsbuch gibt folgendes Verzeichnis der „Inserenda: Geschmack — [durchstrichen: Schönheit][6]) — Verhältnis zur Sittlichkeit[7]) — Pathetische — Rührende[8]) — Naive — Reim — Grazie — Idylle[9]) — Fabel[10]) — Märchen[11]) — Musik[12]) — Orient[13]) — südliche Poesie[13]) — [durchstrichen: Vorflutwelt][14]) — Komödie[15]) — Das Heilige[16]) — Didaktische Poesie[10]) — Beschreibende Gedicht[10]) — Ballade[10]) — Die Lehre von den Figuren — Schauspiel“. Es kam also nur ein kleiner Teil davon zur Ausführung. Die Einfügung ging natürlich nicht immer ohne Zwang vonstatten,[17]) der apho-

---

[1]) Vgl. U. 1340 (1201): „Exzerpiere deine Rezensionen.“ — [2]) D. 3, 217f. — [3]) W. 2, 155. — [4]) Ein Wiener Nachdruck erschien 1815. — [5]) Vgl. U. 1411 (1299): „Das rechte Feilen besteht nicht etwa in dem erbärmlichen Abschleifen für Sprache, Wohlklang etc., sondern im Zusetzen und Erweitern, bei wissenschaftlichen Werken, durch neue Erfahrungen, so im Gedicht etc.“ Wie in allen späteren Werken Jean Pauls wurde überall das Fugen-s in zusammengesetzten Wörtern getilgt und Fremdwörter möglichst verdeutscht (vgl. V.² 705f.), zuweilen bis zur Unverständlichkeit, so daß z. B. V. 618 „Vornling“ st. grammatisches Präfix von den Herausgebern ganz mißverstanden worden ist. V. 898 steht st. rekurriert „zurück- und aufleichtet, wohl verdruckt aus -läuft, vgl. V. 528 (§ 68) „zurück- und hinauslaufen“. — [6]) § 4. — [7]) V.² 124f. (§ 20)? — [8]) N. § 16. — [9]) § 73. — [10]) § 75. [11]) Vgl. V.² 581 (§ 74). — [12]) Vgl. auch U. 1139 (1095): „Urteile üb Oper...“ 1372 (1332): „Über die Oper.“ — [13]) § 22. — [14]) V.² 147 [5]) Vgl. oben S. 243, Anm. 3. — [16]) V.² 83? — [17]) Vgl. z. B. Über die neuen Partien vgl. J. P. an Jacobi 24. Mai 181

ristische Charakter des Werkes wurde noch verstärkt, auch blieb selbst nach dem Erscheinen der Nachschule immer noch reichliches Material zurück.

II. Aus den „Ästhetischen Untersuchungen“.

[Wir bringen zum Schluß aus den „Ästhetischen Untersuchungen“ (s. oben S. 1f.) die ganz oder teilweise unverwerteten und ungedruckten Einträge, soweit sie nicht im Rahmen unsrer Untersuchung Platz finden konnten oder ganz belanglos schienen, in chronologischer Reihenfolge zum Abdruck.]

2.

Woher kömmt's, daß Beziehung auf sich komisch ist: „Er verdrehte allen Menschen die Köpfe, um den seinigen zu haben (zu bestehen).“

5.

Sobald Lektüre allgemein wird, muß der Geschmack zu sinken scheinen, weil dann die Menge das Los der Bücher entscheidet.

12.

Nicht „er las wie gemeine Leute“, sondern „gleich gemeinen Leuten“.

14 (13).

Statt „bei“ sag' ich lieber „durch“.

35 (32).

Es taugt nichts, wenn ein Trauriger oder Erhabner seine Geschichte erzählen muß, wo er das Pathos weglassen und kleine oder gar frohe Dinge einflechten muß.

36 (33).

[Das] Komische der Idee des Sitzens.

42 (39).

Man sollte von 50 J[ahren] eine Bibliothek von allen [darüber: guten] kleinen einzelnen Piecen herausgeben.

50 (46).

Niemand achtet seine eignen kritischen Bemerkungen hoch, weil sie aus dem Grund seines Ichs kommen und ihm zu bekannt sind.

61 (31).

Die Musik drückt einfacher und reiner jeden Charakter ohne moralische Verfälschung aus als die Poesie.

63 (33).

Den Dativ brauchen nur kräftige Autoren oft, Herder etc., „Ihm einen Sinn erfinden“.

65 (35).

„Du bist größer als ich — oder ich kleiner als du“ ist nicht synonym, weil groß und klein Nebenbegriffe bei sich haben und das bloß vergleichende Wort fehlt.

76 (46).

Die Plastik [ist] eine leichtere Nachahmung als die Malerei, daher Kinder und Völker mit jener anfangen.

83 (53).

Mit welchem Rechte trennt einer, der über synonyme Wörter schreibt, diese als mit dem des Sprachgebrauchs? Aber das, was ihm die Verschiedenheit auseinandersetzte, braucht er nicht zu lehren, sondern findet es vielmehr.

84 (54).

Schauspieler. Wegen des Todes 1) fallen alle in eine Klasse; 2) können keine Schule bilden, keine toten Meister studieren; 3) eingeschränkt durch Dichter. Alles angeboren, da keiner sein eignes Modell sein kann.

94 (64).

Dinten-, Regulusfaß. — Alle diese Ähnlichkeiten können durch ein sanftes Ansprechen ihre widerstrebenden Seiten gemildert verlieren. „Sein Wälzen weniger im Diogenes- als Regulusfaß über die Studierstube hin“, zumal da hier das Wort Dintenfaß von selber witzig macht.[1])

101 (70).

„Fiormona oder Briefe aus Italien.“[2]) Das elende Heldengeschwätz kommt auf ein wenig Liebe heraus.

111 (80).

„Fährt der ganze Kunstrichter Strick auf ihn los“, s
es fährt; so überall im Musäus. Warum ist's komi

[1]) Vgl. S.W. 34, 146 (1809). — [2]) Berlin 1794. (Go

121 (90).

Im Roman taugt Jurist, Arzt etc. nicht gut, ihr Amt gibt wenig poetische Szenen — mehr der Geistliche.

127 (96).

Sage den Fehler der Lebensläufe.[1])

134 (103).

Wie kann man Wörter wie notzüchtigen etc. gebrauchen?

147 (116).

Im Anfange eines Romans stehen immer um den Helden seine Charakterzüge — gegen das Ende wird alles vom historischen Interesse verschlungen.

159 (128).

„Wenn ich mich so ausdrücken darf" elende Floskel.

163 (132).

Hat man im Stil einige Fragen getan: fährt man leicht fort.

175 (144).

Nirgends mehr als bei dem höchsten Komischen ist man so nahe, die Charakterwahrheit zu verletzen.

176 (145).

Die Inversion so gut, wo das Komische vorauskommt ohne die Entscheidung.

184 (153).

Tod als Sohn der Sünde in Milton ist poetisch und recht, aber zu stark.[2])

210 (179).

Sau besser als Schwein; daher in Wolffs Übersetzung des Plato Republik[3]) I, 109 und in Voß.

214 (183).

Wenn der Tadel nützen soll, muß Lob dabei sein, und umgekehrt.

235 (204).

Gerade an mittelmäßigen beliebten Romanen etc. könnte die Kritik sich am besten zeigen. Ganz gute geben zu Bemerkungen und Fehlern zu wenig Anlaß.

---

[1]) von Hippel. Die Verletzung der Zeiteinheit (vgl. oben S. 205)? — [2]) Verl. Paradies, 2. Gesang. — [3]) Altona 1799.

237 (206).

„Fällt entweder in das Lächerliche oder Schauderhafte"[1]) (muß heißen: oder in das S.).

244 (213).

Ein Volk und Zeitalter bilden sich neue Worte — aber der einzelne höhere Mensch muß sich für seine Neuigkeiten mit Phrasen behelfen.

263 (232).

Florentin.[2]) — Pauloides Pauloida.[3]) — Klinger auch als Orpheus.[4])

265 (234).

Der Dichter philosophiert[5]) im Leben, um es nicht im Gedicht zu tun.

271 (240).

Die schönen Strophen im Oberon 71, 72 etc. des 8. Gesangs. — So die 4. im 9., so die 14. des 10. Gesangs ...

291 (258).

Bei dem ersten Lesen findet man wenig weitläuftig oder vergibt's eher.

297 (265).

Kein Autor sollte den andern persönlich kennen, um freier zu sein.

305 (273).

Sterne schenkt gerade am wenigsten weg und malt die größte Menschenliebe, bloß durch Teilnahme.[6]) Deduktion seiner persönlichen Verderbnis; sein anfängliches Wolwollen wurde ein dichterisches — sein Herz verdeckte sein Gesicht etc.

311 (279).

Wie bei den Griechen so viele Philosophen Lebenseitelkeit predigten, Plato, Heraklit, die Stoiker, die Pythagoreer. Auch ihr Schwanken zwischen unendlichem Schmerz und Himmel. Wir haben die Religion, jen– Resignation. Ihr

---

1) Home 2, 291. — 2) von Dorot
(§ 5); V.[1] 437. — 3) ? — 4) Klingers
erst unter dem Titel „Orpheus, eine
— 5) philosophiere? — 6) Vgl. V.

erbärmlicher peloponnesischer Krieg;[1]) nur gegen Barbaren waren sie keine.

324 (292).

Ein Kunstrichter kann [darüber: soll] wohl der Mit-, aber nie der Nach[darüber: Vor]welt widersprechen.

337 (309).

Gegen Goethes Tasso.[2])

362 (334).

Der Theaterdichter fast sobald vergessen als der Spieler, weil man vieles lieber sieht, was man nie läse, z. B. Kotzebue.

370 (342).

Die Herzenstüre — der Franzos nur Tür von Herz.

379 (351).

Die sterbende, nicht sehende Klarissa neigte sich sechsmal, eine Magd war darunter.[3])

389 (361).

Fälle, wo wir uns mit der dichterischen Person identifizieren, z. B. Liebhaber, Menschenverachtung; andere, wo nicht.

395 (367).

Hauptkapitel Tristrams Reise im 7. B.[4]) (Seine Selbstgespräche webt er in die Wirklichkeit,[5]) z. B. 13. K., 7. B.: „Wer von uns beiden hat im gegenwärtigen Fall nach Ihren Gedanken am meisten unrecht? — Wer sonst als Sie, antwortete sie. So früh morgens ein ganzes Haus aus dem Schlafe zu wecken.“[6]) 8. B., K. 1. 2. 11. (Pastete etc. 12. „rührt es nicht an um die Welt“.) Er stellte sich die Liebesbegebenheiten des Oncle Tobys zu lange vorher vor.

398 (370).

Gib über Tristram (oder andere) Probe bei einem Kapitel, was hätte weg sollen. (Solche Einrückungen können nie klein

[1]) Vgl. F. 6, Gedanken, Bd. 3 (1803), S. 2: „Da ich den peloponnesischen Krieg wieder las — verwöhnt durch die Einheit der Dichterplane —, wie machte mir dieser Mangel daran, diese Abstammung des Kleinsten aus dem Größten (was viel unangenehmer ist als das Gegenteil), dieser Zufall, für Weisheit und Torheit gleich günstig, alles verhaßt.“ — [2]) Vgl. S.W. 44, 77 f. — [3]) Vol. 8, Letter XXIII. — [4]) V. 272 (§ 35). — [5]) V. 23 (§ 3). — [6]) Nach Bodes Übersetzung.

genug gedruckt werden.) — Sternes Gedankenstriche.[1]) Ich glaube nicht, daß ein Nicolai etc. ihn fasse.

404 (376).

Jede neue Vortrefflichkeit erhebt zuletzt das Zeitalter zu einer Kritik, die über sie ist, und jeder Genius gebiert seinen feindlichen Obergenius (Klopstock).[2])

410 (403).

Man kann an einem Rezensenten nur sein Positives, nicht sein Negatives widerlegen.

411 (404).

Smollet — so gerät manchem eine lyrische Stelle.

413 (406).

Die Laune und echte Poesie nehmen mit den Jahren zu, wenn auch [die] Kräfte dazu ab.

420 (413).

Man kann ein Werk nicht eher korrigieren als am Ende.

424 (417).

Der Leser trägt öfter als der Dichter diesen und sich ins Gedicht.

426 (419).

Das 8. K. im 3. B. des Tristram (mit der Hutschnur Obadiahs) sehr schlecht. Noch mehr das 10. von Knoten [darüber: 12te]. — So im 11. Kapitel der Schwur bei dem Barte des Jupiters.

428 (421).

Tristram K. 23, B. 6. Daß der Onkel eine Kirche mit einem Glockenturm dazu tat und der Korporal Glocken hinein haben wollte und der Onkel sie besser zu Kanonen etc. — Die rührende Schilderung im 25. K. von Onkels Tod. — K. 36 sehr gut über den doppelten Amor [darüber: K. 36 im 3. B. schlecht]. — 38 [3. B.] „und mein Onkel sitzt in sein alten befrangeten Stuhl neben ihm".

434 (427).

Auch wenn man auf dichterische Irr

---

[1]) V. 243 (§ 32). — [2]) D. 4, 158 unge

ist's nur der moralische Enthusiasmus, der sie für die rechten hält, und der immer ein Ziel ansieht, wenn er auch mehrere Wegweiser anhört.

443 (456).

Das Papier ist schlechter als ein Gehirn, darum schreib' ich auf jenes (Adreßkalender), was für dieses zu schlecht ist.

446 (459).

Hume[1]) 2. B., K. 3: bei Gelegenheit des vergessenen Hobbes: ein gutes Lustspiel bringt eher und schöner auf die Nachwelt als ein philosophisches System, das nur durch seine Neuheit reizt, und dessen Schwäche doch gleich erscheint.

458 (470).

Klopstock, nicht Werther Anlaß der empfindsamen Liebe.[2])

459 (471).

Warum liebt man die Geschichte so? In ihr ist eine stete Folge und Zukunft; in Sätzen aber nicht; sie ergreift uns allseitig, Sätze einseitig, und diese stecken in jener.

461 (473),

Im Terenz kommen fast immer 2 Brüder oder 2 Mädchen vor. — Eschenburgs ekle Proben deutscher Lustspiele von Krüger.[3])

477 (489).

Der Kritiker trauet seinem Urteil weit mehr als der Dichter seinem Werk.

491 (503).

Ist ein doppeltes Betragen nötig, 1) gegen gemeine, unmoralische Angeburt 2) und gegen unmoralischen Gebrauch kleiner oder großer Kräfte?

503 (515).

In Knittelversen die meisten ausländischen Wörter.

512 (342).

Sakontala[4]) S. 178: „Der König sei — (Sie bricht in Tränen aus).“ (Die Wunder; auch die Verletzung der Zeiteinheit.)

---

[1]) Geschichte Englands; vgl. V. 391 f. (§ 52). — [2]) Vgl. V. 949 f. — [3]) V. 19 (§ 3). — [4]) Ein indisches Schauspiel von Kalidas. Deutsch von G. Forster. Zweite, von Herder besorgte Ausgabe. Frankfurt a. M. 1803. Vgl. V. 249 (§ 33).

520 (350).

Jones, Oberrichter in Bengalen, will nach der Sakontala nichts Schönes mehr übersetzen als juristische Sachen; doch sei bei den Brahmanen Jurisprudenz und Dichtkunst vereint.[1])

527 (369).

Die langen Reden in der Delphine.[2])

531 (373).

Unter allen schlechten Werken ärgert eine schlechte Satire am meisten, weil sie die meisten Ansprüche der Eitelkeit verrät.

535 (377).

Das erste Urteil über ein neues Werk hört jeder Autor furchtsam an.

551 (393).

Warum einen Menschen, der 1 Jahr tot ist, mehr schonen als einen, der 10000 Jahre?

560 (402).

Die einzelnen Kräfte vergehen, aber nicht der Charakter, das Gemüt, das in jeder Minute, auch der matten, dasselbe ist.

568 (410).

Kotzebues Brustwärzchen.[3])

579 (421).

Ich wollt', ich könnt' meinen Hund erreichen, dieser ist immer derselbe.

591 (433).

Ein Rezensent kann über einen poetischen Teil herrlich sprechen, aber für den andern hat er kein Gefühl.

595 (437).

Zuletzt kann ein Lieblingsautor so oft studiert sein, daß er wirklich gegen einen glänzenden seltner gelesenen verliert, weil man an jenem doch zuletzt alle Schönheiten findet.

600 (442).

Die Kritik muß oft die feinsten Adern ausspritzen zum Beweis, daß sie nicht leer waren.

---

[1]) A. a. O. XIX. — [2]) Von Frau von Staël. — [3]) ?

603 (445).

Ließe man ein Werk bei einem Autor, solange er lebte, er korrigierte solange daran.

611 (453).

Ein Gespräch über die Kunst darum das interessanteste, weil sie alles umfäßt — Moral, Sitte, Kostume — und der Geist alles zeigen und beschauen kann.

633 (275).

Musik, Gemälde etc. gehen ohne Übersetzung von einem Volk zum andern.

634 (276).

Im Traum wird der wahre Durst (nach Wahrheit) durch alles (poet.) Trinken nicht gelöscht.

647 (239).

Unglücklich, daß gerade, wenn der Autor die meisten Erfahrungen hat, er die wenigste Stärke [hat], sie darzustellen.

659 (251).

Alte Züge, z. B. Wirtshaus, müssen nicht die Lage beleben, sondern erschaffen.

691 (283).

Karl Moor vor der untergehenden Sonne — Gegengift gegen das Stück, zweiter Auftritt im dritten Aufzug.

695 (287).

Man kann die meiste Prosa so lesen, als ob sie Verse bildeten, mit kleinen Ein- und Ausschiebungen.

710 (302).

Das Humoristische darum in Beschreibung [darüber: der Gegend, Gefühl, Wutz] so gut, weil es den Schein der Absicht ausschließt.

729 (320).

Es kann ein Autor zugleich zu sehr gelobt werden und doch nicht genug.

734 (325).

Es fehlt wenig, so reimt sich Hart und Zart.

738 (328).

Der eine Dichter gibt musivische Arbeit, der andere einen Regenbogen, worin alles zerfließt und doch die Farben sich abteilen.

744 (334).

Ein Übersetzer — Schleiermacher — ersieht den Geist des Autors, da er so lange um ihn schwebt, leichter als einer, sobald er sonst Geister ergreift. Insofern imponieren Schulgelehrte, denen langer Umgang mit einer Schönheit über diese ein Urteil gibt, das kein anderer so tief fällen kann, indes sie jenseits des Kreises um viel schlechter urteln als jeder, der ihnen diesseits widersprach.

750 (340).

Die theatralische und schriftstellerische Verletzung gegen die vornehmen Sitten vergibt man schwerer als die gegen bäuerische, weil sie dort über Gebühr erniedrigt, hier nur erhebt.

751 (341).

Jeder kann den stumpfen Winkel des Profils und die zu langen Schenkels [sic] des Apollo bemerken und tadeln; aber nur wenige können seinen Wert empfinden.

754 (344).

Mein Eindruck bei Jacobis Antwort auf Mendelssohn.[1])

761 (351).

Gib Probe, wie man denselben Einfall mit französischer Leichtigkeit — englischer Schwere, deutscher Mittel etc. sagt — mit Bildern — Antithesen.

762 (352).

Nicht weil die sogenannten philologischen Götterdiener der Alten so wenig etwas Ähnliches machen, sondern etwas Ähnliches im Neuen goutieren, acht' ich sie nicht.

763 (353).

Die Autoren den meisten Ruhm, 1) die wie aussetzen 2) und immer über etwas anderes

[1]) Vgl. unten Nr. 836 (366).

786 (316).

Man behält eine zufällige Sprachrüge aus der Kindheit und Büchern jahrelang; indes man bessere Sachen vergißt.

790 (320).

Goethe B. VII[1]) Euphrosyne; Schmerz am Ende und Schluß — „und über dem Wald kündet der Morgen sich an". — Amyntas: was der Baum für den Efeu, der ihn aussaugt, spricht. — Weissagungen des Bakis [darüber: nur romantisch] 2. 6. 4. 5. 7.

799 (329).

Es kommt bei dem Sagen derselben Sätze auf die Stellung an: 1) „Der Verfasser sucht [durchstrichen: nur] Manier, Ausschweifungen, überläßt sich seiner Laune. 2) Doch bekennen wir, daß er reich an großen Ideen ist." — Jetzt 2 zuerst, dann 1 als Ausnahme.

800 (330).

Die Gegenstände anderer Empfindungen können eben nicht so unerschöpflich sein als die des Lächerlichen, da die Ungereimtheit, d. h. der Verstandesmangel, unzählige Kombinationen zuläßt. — Vergleiche die lächerliche Empfindung des Ungereimten mit der angenehmen Empfindung des Zusammenpassenden.

810 (340).

Ifflands Spieler [1798] unmoralisch — Kotzebues Schauspieler [1803]. — In Shakespeare ist keine solche hinabziehende Verfälschung mit feindlichen Bestandteilen, so sehr er Teufel und Würmer malt.

812 (342).

Im Ganzen nimmt oder leiht man stets jedem Autor zu viel.

816 (346).

Es werde jetzt das beste Werk aller Zeiten geschrieben: ich möchte doch wissen, wer dessen Lesung ruhig vollendete. Wie kann die Kraft, die sich von der Verschobenheit abkehrt, nicht sich zum Spiegel des reinen Abglanzes liebend drängen?

---

[1]) Neue Schriften, Berlin 1800.

823 (353).

Je länger [darüber: besser] wir übersetzen, desto schwerer werden wir zu übersetzen; je übersetzsamer, desto unübersetzbarer.

830 (360).

Ein Kalender des Hesperus.[1])

834 (364).

Keine Satire leichter als die literarische, da sich auf alles anspielen läßt.

836 (366).

„Fr. Heinr. Jacobi wider Mendelssohns Beschuldigungen betreffend die Briefe über die Lehre des Spinoza. Leipzig 1786 bei Georg Joachim Göschen.“

843 (373).

Moritz' Hartknopf mehr zu loben.[2])

853 (383).

Welche Leere in Zollikofers und Garvens Briefen! Welcher Selbstglaube, der sich bei seinesgleichen leicht unter Bescheidenheit versteckt! — Urteile über Jacobi, Kaufmann etc.[3])

856 (386).

Es muß doch für alle Tropen — „Den Krieg aus der Scheide ziehen“ — einen philosophischen allgemeinen Grund geben.

860 (415).

Lessing hat den größten Teil seiner Beifallspenden seinem Reflexionswesen zu danken.

877 (432).

Hippel macht abstrakte Sätze zu Gleichnissen; z. B. Verbesserung der Weiber[4]) S. 416: „Ich schrieb keine Grammatik, wo man die Ausnahme gleich hinter der Regel verzeichnet: das Zeichnen sollte den kalligraphischen Übungen vorgehen und die Geschichte nach dem Vorschlage geprüfter Pädagogen rückwärts vorgetragen werden.“

---

[1]) ? — [2]) Vgl. V. 60 (§ 10). [illegible] zwischen G. und Z Breslau 1804, S. 223, 319, 366 f., 37[illegible] [illegible]gl. V.[3] 379 (§ 50)

879 (434).

Blätter der Vorzeit: Licht und Liebe S. 198. Herders zerstreute Blätter 3. B. 2. Aufl.[1]) Schönheit der Diktion — Sonne und Mond 200 — das Kind der Barmherzigkeit 203 — Samuel 217.

881 (436).

„Abbt“ — Seine schöne Sentimentalität.

884 (439).

Ein Dichter kann nichts in Prosa schreiben, was nicht zu seiner Poesie und Charakteristik gehört.

886 (441).

Da jeder gute Kopf noch weit über die idealen Gestalten hinaus, die er darstellen kann, fremde begreift: so verwechselt er beides und glaubt, er könne auch darstellen, was er bloß anschauete. Jeden verfolgt seine Natur, und alle Anstrengung hilft nichts.

909 (363).

Wie Hippel immer dieselbe Höflichkeit von W. in andern Verhältnissen zeigt.[2])

910 (364).

Gemeine Menschen [haben] die Eigenheit, den Vergleichspunkt übers Ganze auszudehnen. Wenn sich z. B. ein Autor im kleinsten Punkt mit Bonaparte vergliche: würden sie fragen, ob er einer sei.

911 (365).

Ich weiß es kaum, wenn ich ein neues Wort mache, weil's der Kontext erzwingt.

915 (369).

Nr. 189. 1805 J.[enaische L.[iteratur-] Z.[eitung] Hippel, Humphry Klinker.[3])

919 (373).

„Herzogs Arkadien.“[4])

---

[1]) Gotha 1798. Vgl. Aus Herders Nachlaß I. 292. — [2]) Lebensläufe, Bd. 1 (1778), S. 427 ff. — [3]) Es ist a. a. O. von der Ähnlichkeit der Hippelschen Manier mit der Sterneschen im Humphry Klinker [von Smollet!] die Rede. — [4]) ?

920 (374).

Wenn ich im darstellenden Feuer ein darstellendes Buch nehme: so find' ich es 10000 mal besser, als wenn ich es kalt ohne andre Rücksicht lese, als um es zu lesen.

922 (376).

Wilibalds Roman.[1])

932 (386).

Humphry Klinker. Die herrliche Zank- und Aussöhnungsgeschichte mit Klinker, Hundschinden etc.[2])

942 (396).

Warum Theaterdichter mehr geliebt, ja erkannt werden: weil man dasselbe öfter hört, folglich versteht; kein Buch wird so oft gelesen als ein Stück gehört.

947 (401).

Man sollte Erratungsklubs haben, wo man die bekannten Verfasser vorgelesener kleiner Meisterstückchen zu erraten habe — oder man lese das dreibändige Buch „Aussprüche der philosophierenden Vernunft etc., Jena, bei Hempel" vor.

974 (428).

Ein Rezensent einer ganzen Monatsschrift wie Eunomia,[3]) von allen verschiedenen Aufsätzen.

980 (434).

Man nimmt dem Witz die kleinen Beziehungen übel mitten im Ganzen: z. B. Faustrecht des Handwerks (von mir) — und doch nicht der Poesie alle die kleinen Anklänge, welche anfangs das Ganze übertönt.

990 (444).

Man wirft Hippel etc. vor, daß sie immer etwas Neues sagen wollen — als wenn es der Gemeinste nicht auch wollte, nur daß er nicht kann, und als ob es erlaubt wäre, ohne diesen Zweck aufzutreten als Autor. — Die Frage ist also nur über das Wie und [nicht?] das Ob.

---

[1]) „Wilibalds Ansichten" (1805) von Ernst Wagner? Vgl. D. 3, 120f. — [2]) J. Melford to Sir Watkin Phillips, 24. Mai. — [3]) Herausgegeben von Feßler und Rhode, Berlin 1801—1805.

1006 (460).

Das bestimmte Publikum, das ein Lieblingsautor hat, ist stets ein rechter Richter des relativen Werts seiner Werke untereinander.

1012 (466).

Da sich in der französischen Sprache nie das Wort nach der innersten Seelen-Seele formen läßt: so kehrt es der Franzose um und lässet die Seele, den Gedanken etc. sich nach der Sprache verwandeln, d. h. statt der Inversion Antithesen geben.

1018 (472).

Lichtenbergs 5. oder letzter Band vor seinem Tode fast der witzigste.

1020 (474).

Rezension von Beckmanns Beiträgen zur Geschichte der Erfindungen 4. in N[eue] A[llgemeine] D[eutsche] B[ibliothek] CIV. 1. S. 211 über Werke, die Register brauchen. — Sti.[1])

1025 (479).

Lessing hatte recht, Klotz anzugreifen — bloß weil dieser berühmt war und folglich in ihm 1000 Nachbeter und der Grundsatz dazu zu Boden fielen. Wenn man also nicht den Gegnern antwortet, so fehlt's nicht an ihrem Unwerte, sondern an ihrem Werte.

1035 (489).

Woher kommt's, daß die Engländer unter allen neueren Nationen den rechten Weg zum Komischen getroffen haben? — Zum Tief- und Hochkomischen?

1067 (414).

In Engels dankbarem Sohn S. 59,[2]) wo der Sohn so häßlich sich an den Elterntränen erfreut. — Das ganze Stück zieht zur Erde, zur Achtung aller Verhältnisse hernieder, und die Hilfe ist nur im Zufall.

1078 (1005).

Wenn ich sage: „wie Gewitterwolken fliehen die Völker

---

[1]) Es heißt in der „Sti.“ unterzeichneten Rezension: „... Die Werke des jetzt ohne Fallschirm sinkenden gelehrt-genialischen J. P. Richters ... entstehen und vergehen, ohne daß ihrer weiter gedacht wird ...“ — [2]) Schriften, Bd. 5 (1803).

und werden immer anders im Fliehen“: so ist mir das Volk die Hauptidee. Hingegen mal' ich die Wolken aus: „wie das Gewölke sich kräuselt, Massen an Massen kommen oder auseinanderfließen und glänzen und dunkeln“, so denk' ich nur ans Malen, nicht an den Gegenstand.

1091 (1018).

Tristram ch. XXIII.[1]) but then if I reserve it for either of those parts of my story — I ruin the story I'm upon; — and if I tell it here — I anticipate matters and ruin it there. — Der Schwur bei den Götterbärten, er wolle sein Hemd hingeben etc.[2]) — XX. verschieden wie der Wind von oben und unten: so are farting and hickuping, say I.[3]) — wrote a book, or got a child; ein Kind zu schreiben, ein Buch zu machen.[4])

1092 (1019).

Wienach kommt uns die Furcht vor solchen Leiden lächerlich vor, die uns nicht lächerlich vorkommen?

1103 (1030).

Über das Sehen im Spiegel wollt' ich in Rücksicht der Einfälle ein Buch machen.

1115 (1042).

Die moderne Poesie ordnet die Gestalten bloß für und zu einer Idee; die alte durch eine Idee, sie leben für sich, nur ihre Verbindung ist Dichter-Willkür; dort sind die Gestalten Willkür.

1116 (1043).

Wenn der dauernde Ton das Erhabne, Schreckliche gebiert: wie kann er denn nicht das Lächerliche erzeugen? —

1134 (1090).

Dadurch, daß bei [den] Deutschen alle Schönheiten gelten und wechseln, ist eben eine ins Bestimmte gehende sich verzweigende Kritik so schwer, z. B. über Thümmels Reisen, Goethe, Herder. Der Franzose hat leichter bestimmt zu loben

---

[1]) B. III. — [2]) ch. XI. — [3]) Bode übersetzt (3, 88): „wie die Winde, die dem Menschen an den entgegengesetzten Enden abgehen“. — [4]) Bode (3, 95): „ein Buch zu machen, ein Kind zu schreiben“. Verstärkung des Witzes in der Übersetzung? Vgl. V. 394 (§ 52).

und zu tadeln, weil er es immer über dieselben Kunstwerke zu tun hat und nicht immer in ein neues Gebiet des Urteils brechen muß.

1135 (1091).

Gib ein Beispiel, wie das Ausgemalte wieder durch Witz ein neues Ausgemalte bekommt und dieses wieder eines — z. B. der Doppelhase im Fötus = Ideal von Vierneißel.[1])

1142 (1098).

Smollets Klinker gedenke mehr.[2])

1187 (1149).

Hamann ist der erste Abbreviator der Welt, wenn man vorher Gott ausnimmt.

1190 (1152).

In der Szene mit Fluellen kommt der edle Heinrich V. wieder ein wenig, aber gemäßigt, in die Kronprinzenrolle hinein.

1192 (1154).

Wie Schlegel Shakespeares Stelle vom rollenden Auge des Dichters falsch übersetzt S. 267 I.[3])

1196 (1158).

Die Kritik zeigt sich am leichtesten bei Übersetzungen aus studierten Alten, z. B. aus Horaz; jede Feinheit war schon angemerkt; und zweitens merkt die Übersetzung durch Unterschiede alles an. Ich habe 100mal mehr bei meinen eignen [darüber: prosaischen] Werken Rücksichten beobachtet als Voß bei seinen poetischen.

1198 (1160).

Untersuchung, warum Moritz' Hartknopf so poetisch ergreift, z. B. Lichtanb[ruch?][4]) bei Ziehbrunnen.

1198 (1161).

Das fortgehende Anspielen der Seeleute auf See-Artikel in Peregrine Pickle[5]) ist nicht wahrh[aft] und natürlich.

1202 (1164).

Archives littéraires de l'Europe, Nr. 37[6]): „Cela nous

[1]) S. W. 49, 167. — [2]) Vgl. V.[2] 313 (§ 38). — [3]) Sommernachtstraum V, 1. Was meint J. P.? — [4]) Lichtenberg? Vgl. Andreas Hartknopf (1786) S. 52ff. — [5]) von Smollet, vgl. V.[2] 224f. (§ 30). — [6]) Janvier 1807, S. VII, bei Erwähnung von Jean Pauls Aufsatz zur Eröffnung des Cottaschen Morgenblattes.

donne quelque espérance que cet écrivain [darüber: (J. P.)], dont etc.,[1]) condescendra enfin à se mettre à la portée de tout le monde et à se faire toujours comprendre de ses lecteurs. Cette complaisance est plus utile qu'il ne croit peut-être; car enfin le premier but que l'on doit se proposer en écrivant, c'est d'être entendu."

1215 (1177).

Messias. „Der Gottesversöhner (war) eingeschlafen", sah Gabriel — niedrig nach großer Szene. Messias I. Gesang S. 25.[2]) — In Messias und Richardson eigentlich mehr historische Digressionen, bei mir nur scherzhafte.[3]) — Er läßt den Abendstern heraufgehen I. Gesang S. 25.[4]) — „Zu der Rechten" VIII. Gesang S. 83,[5]) „mit der Rechten" IX. S. 111,[6]) „Mit der Rechte" VIII. S. 90.[7]) — „Was vor ein Anblick ist diesem zu gleichen" IX. S. 117.[8]) — Der Widerspruch des Verstandes ist das Romantische darin.[9])

1218 (1180).

Wie die von der Mutter Isabella geschickte Kerze an den Einsiedler seine neunzigjährige Hütte anzündet.[10])

1221 (1183).

Die Schwierigkeit, zugleich wie Musäus 1) eine Geschichte voll witziger Anspielungen zu erzählen — und 2) doch eine voll Interesse. Dieses hebt und entfärbt jene; so umgekehrt. Folglich müßte man eine mittlere Geschichte erfinden, die nicht zu sehr anzöge, um Anspielungen auszuschließen, ... und welche doch historische Fabel genug in sich hätte, um den Witz zu entschuldigen.

1222 (1184).

The Beasts' Confession to the Priest.[11])
For, here he owns, that now and then
Beasts may degen'rate into Men.

---

[1]) sc. „l'imagination est si brillante et si poétique, qui annonce une aussi profonde sensibilité et professe une morale si relevée". — [2]) Klopstocks Werke Bd. 3, Leipzig (Göschen) 1799, 4°, Vers 432f. — [3]) Vgl. S. W. 20, 5. — [4]) Vers 543. Vgl. V.[2] 636 (§ 80). — [5]) A. a. O., Bd. 4, Vers 305. — [6]) Vers 251. — [7]) Vers 459. — [8]) Vers 397. — [9]) Vgl. V.[2] 523 (§ 67). — [10]) Braut von Messina IV, 2. — [11]) von Swift (1732).

1225 (1187).

Warum sind Leute, die nachts verlegen irre fahren, so lächerlich?

1226 (1188).

Wie anders und höher wäre die Messiade ohne die epischen Ausspinnungen geworden, wenn Klopstock hätte einen eignen kurzen Weg gehen wollen. — Beinahe könnte man jetzt durch bloßes Ausstreichen die rechte Messiade aus der irrigen wiedergebären.

1227 (1189).

— „in der Rechte, der Linken“ Klopstock, XIV. Ges. S. 191.[1]) — Druckfehler Fiele st. Viele XV. S. 279,[2]) — „entfliehet gleich in den Abgrund“ XIII. G. S. 130[3]) — 117 „was vor ein Strahl“.[4])

1231 (1193).

Wie wenig fehlt Kotzebue, um zehnmal mehr zu sein!

1241 (1203).

Untersuche, warum Scriblerus so kalt läßt.

1287 (1148).

Kotzebue: „kein Trost ist besser als ein matter Trost“ gibt gerade entgegengesetzten Sinn.

1295 (1156).

Der Verfasser feile nur recht lange widerspenstige Teile zu einem harmonischen Ganzen zusammen: später erfreuet er sich, als sei es der Guß eines Augenblicks, weil er die lange Mühe vergessen.

1310 (1171).

Wenn ich einem Gymnasium-Examen beiwohne: so ist mir, als werd' ich aus der engen Welt, die preßt, herausgehoben, aus der politischen, aus der zeremoniellen —; nicht bloß die Jugend, auch Völkerjugend tritt wieder an mich heran, noch abgerechnet die eben belehrte Jugend der Zukunft. So schmerzhaft auch der Gedanke dadurch fährt: was hätt' ich nicht unter anderen Lehrern werden können. — Da sitzen die armen Vorjünglinge und denken wunder was wir Erwachsene

---

[1]) A. a. O. Bd. 5, Vers 861. — [2]) Vers 1505? — [3]) Vers 464 f. — [4]) Vers 159.

sind; wir wissen wie wenig, aber wir freuen uns doch der widergespiegelten Hoffnung alter schönerer Zeit.

1311 (1172).

Ich fürchte oder hoffe, daß wir Deutschen künftig die Scholastiker des 18. Säk. heißen.

1318 (1179).

Das verfehlte Komische ist mir noch widerlicher (z. B. im Frankfurter Museum) als das verfehlte Sentimentale.

1367 (1228).

Rezension in den Göttinger Anzeigen von 1806:[1]) Herder der größte dichterische Geist und brachte kein Meistergedicht hervor.

1405 (1263).

Der Humor hat das Sonderbare, daß man, wenn man nicht den ganzen Autor goutiert [darüber: liebhat], ihn [darüber: diesen] in einem fort haßt von Zeile zu Zeile; seiner Lyrik wegen, d. h. der Herzensansprüche wegen. Hier entscheidet nicht bloß Geschmack; Haß verdirbt mit seiner Schwere das leichte Erfassen des leichten Scherzes.[2])

1413 (1301).

Man schwindelt, wenn man von dem Turm herab-, nicht wenn man hinaufsieht. Schwindel ist eigentlich das Kantische Erhabne. — Warum kein Schwindel vom Turm in die Ebene geschauet oder schief herab?

1474 (1360).

Wie konnte man das leere Wort Shaftesburys [darüber: von Gorgias abgeborgt],[3]) daß das Lächerliche der Probierstein des Wahren sei, so oft widerlegen, da ja keine Empfindung, weder das Schöne noch Süße, der Probierstein ist, vielmehr umgekehrt das Lächerliche im Verhältnis [darüber: Kontraste] der Transzendenz [darüber: sinnlich] wächst (z. B. Monadenlehre), wie konnte man das so oft widerlegen? Ich antworte: eben darum, weil du es ja selbst [darüber: noch einmal] widerlegst.

---

[1]) S. 495 (29. März). — [2]) Vgl. V.[3] 256 f. (§ 34). — [3]) Vgl. Aristoteles' Rhetorik, L. III, c. 18.

1489 (1375).

Gefühl oder Empfindsamkeit ist etwas, was sich weder geben noch nehmen läßt; und manche spotten bloß darum gegen dessen Mißbrauch, weil sie dessen Stärke in sich fühlen.

1531 (23).

Tadel von Peregrine Pickle—Klinker steht reiner da.

1538 (30).

Herder in seinem Aufsatz „Der Redner Gottes“ im 10. Teil seiner Werke[1]) hat einen Anstrich von Sterne.

1542 (33).

Wenn ich z. B. Krause[2]) male: was ist zuerst herauszustellen? — Geschmack? — Ord[nung]? — Festigkeit? — Eigensinn? — Rechthaberei? — Soll das Gute dem Schlechten vorlaufen oder umgekehrt?

1546 (37).

Eh Nicaise! Im Theater für die Gesellschaft. Eine französische Komödie wie diese (Wert des Augenblicks) dreht sich ganz um eine unnennbare Handlung, aber jeden einzelnen Spruch kann man ohne Zweideutigkeit ablesen, weil nur das zweideutige Ganze die einzelne Zweideutigkeit hervorbringt. Hier ist nicht ein Einfall, sondern das ganze Gespräch eine Zote.

1547 (38).

Urteil des Publikums über den Donatoa.[3])

1555 (46).

Herder. Seine einzelnen Kräfte sind vielleicht ebenso groß als die Goetheschen — seine Phantasie glühend in einer neuen Sprache, die vor der Goethes klang — sein Umfassen größer — und noch mehr sein philosophischer Blick. Aber alle Ausbeute verschmilzt sich in die Mitwelt, und indem er das Zeitalter groß macht, vergißt man den, der ihm nun bloß ähnlich ist. Seine Kenntnisse werden allgemein. Sogar von Philosophie geht das Wahre über in alle: was ihm bleibt und unsterblich macht, ist das Nichtangenommene, Falsche, System.

Religion und Theologie. Tübingen 1808. — [2]) Vgl. Spazier 101. — [3]) Epos von Franz von Sonnenberg. Halle 1806 07.

— Den Dichter aber kann man nicht anders bestehlen als ganz. Aber seine Form ist die Mauer gegen jeden Dieb.

1563 (54).

Der gelehrteste aller Satiriker ist Rabelais — dann Butler etc. Ohne Gelehrsamkeit keine Satire.

1576 (67).

Ein Urteil — Übersicht — über ein dastehendes Kunstwerk ist leicht und ganz zu vollenden; aber der Dichter muß eines fällen und haben über ein noch unbestimmtes, schweifendes, flüssiges Kunstwerk, das er zugleich übersehen und schaffen muß.

1592 (57).

Die Epigrammatiker haben in 4 Zeilen Witz, wie kömmt's, daß doch keiner eigentlich witzige Werke schreibt?

1605 (70).

Dichterische Schöpfung ungleich jeder andern, auch der philosophischen. Jede Minute muß sie von neuem schaffen. Dem Philosophen hilft die Ideenkette diese fortsetzen, und bei ihm kehrt nicht die Anstrengung des Ganzen bei der Anstrengung der Teile zurück.

1609 (74).

Roman. Ein Romanschreiber muß vielleicht auf jeder Seite seines Werkes den Aufwand eines Gedichts machen, aber Gedichte verfließen und verschmelzen in Gedichte, und nur höchstens ein Ganzes wird mühsam anerkannt.

1624 (89).

Koran von Sterne. Darin sind unbeachtete Nachrichten über sein Leben. — Hat nicht die halbe Kraft und Ausarbeitung des Tristram.[1]) — Gleich in Rücksicht des literarischen Schicksals dem Scriblerus.

1688 (153).

Ahnen der fruchtbaren Idee. Noch ehe man eine Idee ausführt oder entwickelt, stellt sie sich dem Geiste schon mit einer künftigen Fülle dar, deren Reiz zu ihrer

---

[1]) Vgl. V.² 266 (§ 34).

Ausbildung Kraft verleiht — denn die Seele ahnet in jeder deutlichen Idee die dunklen darhinter; in der einzelnen die Masse; und jede leuchtende stand vorher als eine dunkle unter dem Horizont.

1691 (156).

Um den leichtesten schönen Ausdruck zu schaffen, muß man einen Überschuß von Kraft besitzen und mehr Kraft, als man zum Ausdrücken nötig hätte.

Namenregister.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXVI.

Die ältere Romantik
und die Kunst
des jungen Goethe.

Von

Dr. Hans Röhl.



BERLIN.
Alexander Duncker Verlag.
1909.

Die ältere Romantik
und die Kunst
des jungen Goethe.

Von

Dr. Hans Röhl.



BER
Alexander



Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Vorwort.

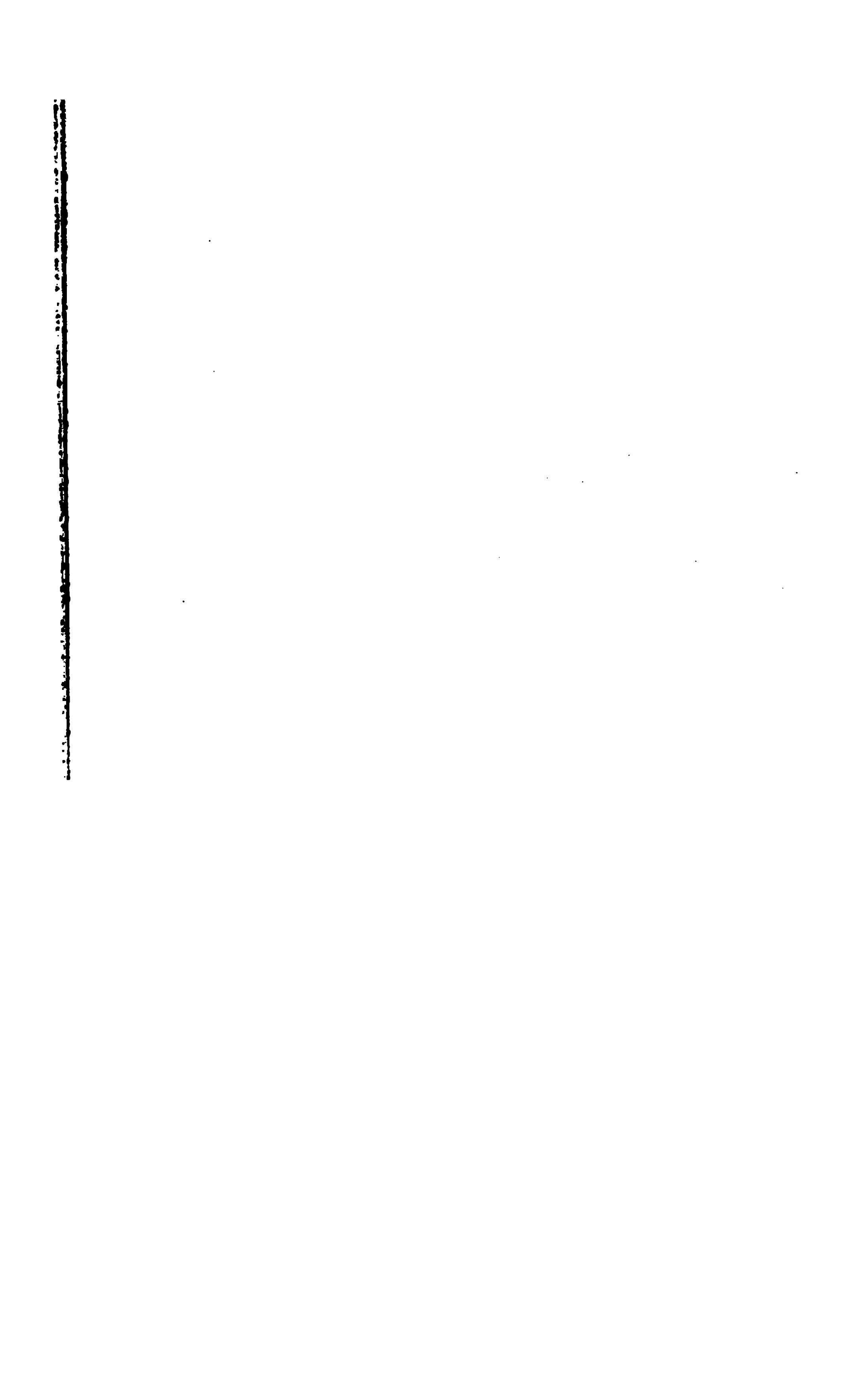
Die folgende Untersuchung wurde angeregt durch Herrn Prof. Dr. Max Herrmann in Berlin; seiner von den ersten Keimen bis zum letzten Korrekturbogen nie ermüdenden Teilnahme und stets fördernden Kritik verdankt diese Arbeit weit mehr, als ich durch die auch an dieser Stelle ausgesprochenen innigsten Dankesworte meinem verehrten Lehrer vergüten kann.

Ferner bin ich zu größtem Danke verpflichtet Herrn Prof. Dr. Ernst Elster in Marburg, der mir noch in letzter Stunde manchen wertvollen Rat gegeben hat, und unter dessen Schutz diese Arbeit von der Marburger Philosophischen Fakultät als Dissertation angenommen wurde.

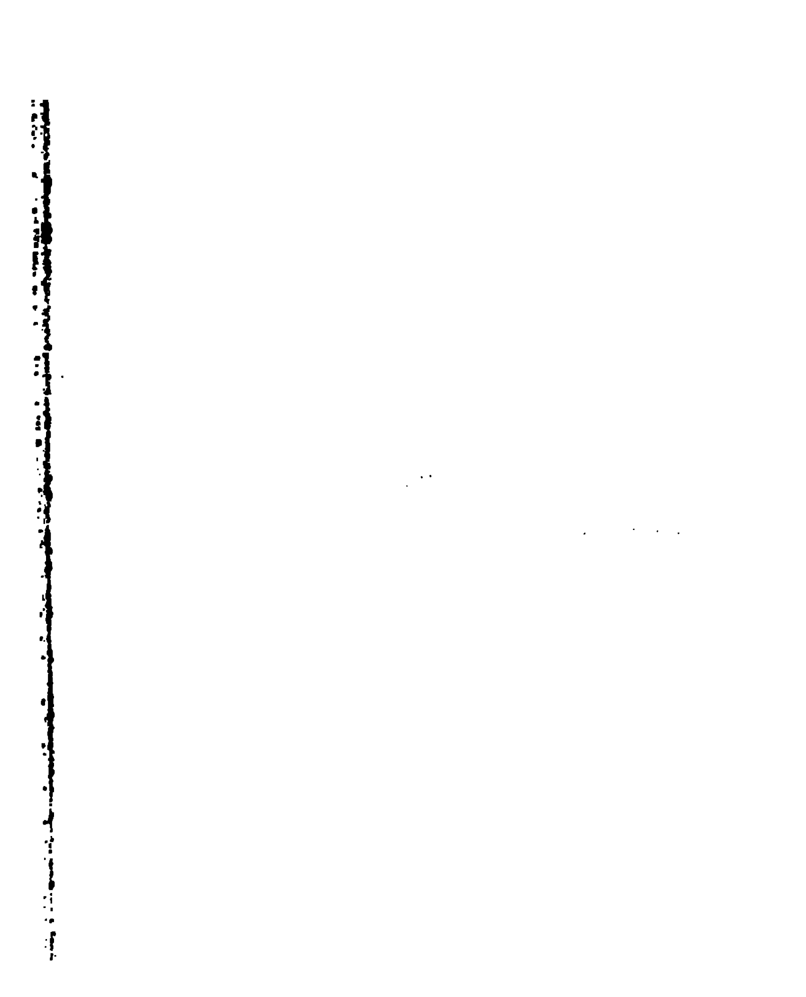
Zum Schlusse spreche ich meinen ergebensten Dank aus Herrn Prof. Dr. Franz Muncker in München, der mir besonders bei der Drucklegung fördernde Hilfe leistete, und der Königlichen Bibliothek zu Berlin, die mir die Durchsicht von Ludwig Tiecks handschriftlichem Nachlaß mit gewohnter Bereitwilligkeit gütigst gestattete.

Steglitz-Berlin, Dezember 1908.

H. R.



Meiner Mutter
Dem Andenken meines
Vaters

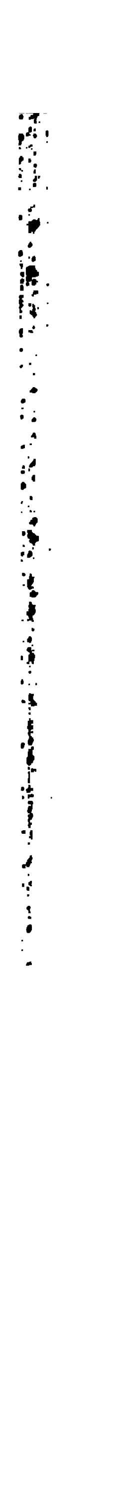


Abkürzungen.

A. W. S.	Aug. Wilh. Schlegel, Sämtliche Werke, herausg. von Böcking, Leipzig 1846—47.
Brandes	Georg Brandes, Die romantische Schule in Deutschland, Ausgewählte Schriften, Leipzig 1900, Bd. IV.
Braun	Braun, Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen, Berlin 1883 ff.
Briefe	Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausg. von Walzel, Berlin 1890.
Briefwechsel	Novalis' Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel, herausg. von Raich, Mainz 1880.
Caroline	Georg Waitz, Caroline, Leipzig 1871.
Caroline Bd. 3	Georg Waitz, Caroline und ihre Freunde, Leipzig 1882.
Dilthey	W. Dilthey, Leben Schleiermachers, Berlin 1870.
Dorothea	Dorothea von Schlegel usw., Briefwechsel, herausg. von Raich, Mainz 1881.
Eichler	Eichler, Das Nachleben des Hans Sachs, Leipzig 1904.
Europa	Europa. Eine Zeitschrift. Herausg. von Fr. Schlegel, Frankfurt 1803—1805.
F. S.	Friedrich Schlegel, Sämtliche Werke, Wien 1846.
Gedichte	Ludwig Tieck, Gedichte, Neue Ausgabe, Berlin 1841.
G.-J.	Minor, Klassiker und Romantiker, Goethe-Jahrbuch Bd. X.
Haym	Rudolf Haym, Die romantische Schule, Berlin (1870) 1906.
Heilborn	Novalis' Schriften, herausg. von Heilborn, Berlin 1901.
Herzenserg.	Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.
Hettner	Hettner, Die romantische Schule in ihrem innern Zusammenhang mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850.
Holtei	Briefe an Tieck, herausg. von Holtei, Breslau 1864.
Joachimi-Dege	Marie Joachimi-Dege, Deut[illegible] [illegible]me im 18. Jahrhundert und im Zeitalt[illegible] [illegible]7.
Jugendschr.	Friedrich Schlegels [illegible] von Minor, Wien 18[illegible]

Koldewey	Koldewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck, Göttinger Diss. 1904.
Köpke	Rudolf Köpke, Ludwig Tieck, Leipzig 1855.
Krit. Schr.	Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848—52.
Minor	Tieck und Wackenroder, herausg. von Minor, Deutsche Nat.-Literatur Bd. 145, Stuttgart.
Museum	Deutsches Museum. Herausg. von Fr. Schlegel, Wien 1812—13.
Nachgel. Schr.	Tieck, Nachgelassene Schriften, herausg. von R. Köpke, Leipzig 1855.
Novalis	Novalis' Schriften, herausg. von Minor, Jena 1907.
Phant.	Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Herausg. von L. Tieck, Hamburg 1799.
Plitt	Aus Schellings Leben. In Briefen. Herausg. von Plitt, Leipzig 1869—70.
Ranftl	Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung, Graz 1899.
Schelling	Schellings sämtliche Werke, Stuttgart 1856—61.
Schleiermacher	Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Berlin 1858—63.
Solger	Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausg. von Tieck und Raumer, Berlin 1826.
Tieck	Tieck, Schriften, Berlin 1828 ff.
Vorl.	A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, herausg. von Minor, Deutsche Lit.-Denkmale Bd. 17—19, Heilbronn 1884.
Walzel	Goethe und die Romantik Bd. I, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. XIII, Weimar 1898.

Inhalt.



Einleitung.

Bereits ein Menschenalter nachdem in Wien die ältere Romantik in Vorlesungen August Wilhelm Schlegels verklungen war, erkannte im Jahre 1838 Karl Rosenkranz in einem Aufsatz der Halleschen Jahrbücher über „Ludwig Tieck und die romantische Schule“,[1]) daß zwischen dieser und der Genieperiode der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ein geistiger Zusammenhang bestehe. Aber da er in diesem nur eine Abhängigkeit sah, die er noch dazu weit überschätzte, erschien ihm die spätere Generation als ein ausgesprochenes Epigonentum, eine Ansicht, die ihn zu der Behauptung verleitete: „Erfunden hat sie eigentlich nichts, wohl aber fortgesetzt und bis zum Extrem gesteigert“; was sie nicht dem Sturm und Drang zu verdanken gehabt habe, schuldete sie Lessing; das einzig Neue in ihr sei nur das Bewußtsein gewesen, mit dem sie die übernommenen Richtungen ausgebeutet habe. Nachdem dann Hettner in seiner Schrift über die romantische Schule und im dritten Bande seiner deutschen Literaturgeschichte von neuem auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht hatte, wurden der Verwandtschaft der beiden Literaturepochen wirklich gerecht erst Rudolf Haym und Wilhelm Dilthey in ihren gleichzeitig erschienenen grundlegenden Werken, der „Romantischen Schule“ und dem „Leben Schleiermachers“.[2]) Sie wiesen, wenn auch nur andeutungs-

---

[illegible] ber 1838, No. 155 ff., S. 1233 ff. — [2]) Vgl. besonders [illegible] –170, 197, 273 f., 511, 515, 556, 883 u. ö.,

weise, darauf hin, wie die Romantiker Ideen der Genies nicht nur aufgenommen, sondern meist weiter ausgeführt und fruchtbar gemacht, wie sie in der Ausbildung der von Herder und Goethe entworfenen Weltanschauung bedeutsame Fortschritte getan hätten, wie auch sie sich die höchsten Gestaltungen des dichterischen Lebens der Menschheit zu eigen machen konnten, indem sie vergangene geistige Erscheinungen nachverstanden, aber dieses Verstehen gleichzeitig zu einer Kunst ausbildeten, die alle Gebiete geschichtlicher Forschung neu belebte, wie sie endlich unserer großen Literaturepoche Breite der Wirkung gaben und ihre Ergebnisse auf die verschiedensten wissenschaftlichen Gebiete übertrugen. Bis ins einzelne läßt sich das geistige Band verfolgen: wie die älteren Genies predigt auch Friedrich Schlegel Opposition gegen positive Gesetzlichkeit und konventionelle Rechtlichkeit; oder er nimmt in die „Lucinde“ das eine Generation vorher verkündete Naturprinzip auf. Wie Herder fordert er eine nationale Mythologie; wie Herder verbindet er in seinen Schriften Feinfühligkeit und philologische Schärfe; wie Herder wird auch ihm jeder Aufsatz, jeder Gedanke zum Programm eines Werkes, um dann doch freilich wieder nur als Aufsatz ans Tageslicht zu treten. In Herders Geist und Art sind auch Wilhelm Schlegels Jugendarbeiten entworfen und ausgeführt, meistens sich über das Vorbild des Meisters erhebend, seine Manier zur Methode gestaltend, seinen literaturgeschichtlichen Gesichtspunkt auch auf Sprach- und Verskunst ausdehnend. In höherem Maße noch als Herder ist August Wilhelm ein Genie in Nachschöpfung und Übertragung. „Und wie in der Jugend dieses vielseitigen Menschen kreuzten sich auch in der seinen vielfache Pläne; eine Geschichte der Ritterpoesie; ein Leben Dantes; Friedrich mahnte an eine Geschichte der griechischen Poesie; alte Göttinger Entwürfe von Trauerspielen Ugolino und Cleopatra standen noch in der Ferne.“[1]) Herderscher Geist weht auch in Schellings Jugendaufsätzen. Die Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ erscheinen wieder in Wackenroders Schriften und wiederum nicht als Kopie, sondern als Weiterbildung; die Anschauungen

---

[1]) Dilthey S. 210.

Hamanns leben in ihnen von neuem auf.[1]) Und so wie auch Goethe auf diesem Gebiete schon von Einfluß ist, so noch vielmehr auf rein literarischem Boden, in seiner großen Wirkung auf Ludwig Tieck, in dessen Dichtungen man ferner Heinse, Maler Müller, Lenz wiederfinden kann. Die Verwandtschaft der Romantik mit dem Sturm und Drang ist demnach in zwei ineinander übergehende Bestandteile zu zerlegen, in den mehr künstlerischen Einfluß des jungen Goethe und den mehr Wissenschaft und Leben umfassenden des jungen Herder. Genug ist in allen Schriften, die sich mit der Romantik beschäftigen, zustimmend oder ablehnend auf diese Verwandtschaft hingewiesen worden.[2]) Aber immer nur angedeutet ist dieser Zusammenhang bisher, noch nie vor allen Dingen hat man grundlegend und quellenmäßig zu erforschen versucht, wie weit denn die Romantik die fraglichen Probleme wirklich von der älteren Generation übernommen hat, oder wie weit sie vielleicht in selbständiger unabhängiger Entwicklung zu gleichen Resultaten gekommen ist und kommen mußte. Eine Arbeit, die mit Recht den Titel „Romantik und Sturm und Drang" führen dürfte, steht immer noch aus.

Ebenso fehlt heute noch eine Untersuchung über das Verhältnis der Romantik zu Goethe. Wo bisher diese Frage angeschnitten ist, in den Literaturgeschichten, in den Geschichten der Romantik, in den Goethebiographien, in Aufsätzen von Schöll, Victor Hehn, Hettner, Waetzoldt und anderen,[3]) da ist immer nur auf das persönliche Verhältnis der Romantiker zu Goethe eingegangen oder auf den Einfluß der in den beiden Dezennien der Jahrhundertwende entstandenen Werke Goethes auf die romantische Dichtung oder auf die entgegengesetzte

[1]) Vgl. Minor S. Vf. — [2]) Z. B. von Scherer, Die deutsche Literaturrevolution in: Vorträge und Aufsätze, Berlin 1874, S. 337—345; ferner von Minor im G.-J. S. 212ff.; ethische Zusammenhänge behandelt H. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik, Bern 1903; auf den Einfluß Heinses macht Walzel aufmerksam im Anzeiger für deutsches Altertum 1899, Bd. 25, S. 305ff.; vgl. auch Brandes S. 23ff., 44. — [3]) Schöll, Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens, Berlin 1882, S. 380ff.; Hehn, Gedanken über Goethe, Berlin 1887, S. 107ff.; Waetzoldt, Goethe und die Romantik in: Zwei Goethevorträge, Berlin 1888; Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg, Brüssel 1897, S. 72ff.

Einwirkung. Wie sich dagegen die Romantiker zur Gesamtentwicklung Goethes verhalten, das konnte auch von Walzel im Rahmen seiner vortrefflichen Einleitung gelegentlich der Publikation der Briefwechsel[1]) nur angedeutet werden.

Diese beiden noch ausstehenden Untersuchungen treffen gewissermaßen in einem Schnittpunkte zusammen, in dem Verhältnis der Romantik zum jungen Goethe, und diesen Schnittpunkt will die vorliegende Arbeit, allerdings mit notwendigen Beschränkungen, betrachten. Es ist nämlich zunächst die Frage aufzuwerfen, ob man auf dieser Grundlage, die beiden Untersuchungen gemeinsam wäre, eine Schrift aufbauen kann, die damit zugleich Vorarbeit sein könnte für die Erforschung des Verhältnisses der Romantik zu Goethe und zum Sturm und Drang. Mit anderen Worten: ob in diesem Zusammenhange die Jugendperiode Goethes einerseits aus seiner Gesamtentwicklung, anderseits aus ihrer Zeit auszuscheiden ist. Die erste Schwierigkeit ist leicht zu beseitigen; denn die Romantiker erkennen gerade bei Goethe die verschiedenen Epochen seiner Dichtkunst. Ihnen erscheint, vielleicht in noch stärkerem Maße als uns, der Götzdichter wesentlich anders als der Schöpfer des „Wilhelm Meister“, mit dem er doch durch zahlreiche Fäden verbunden ist. Scheiden sie also die verschiedenen Perioden in Goethes Entwicklung, so kann man ihr Verhältnis zu einer von ihnen abgesondert betrachten, ohne natürlich diese Epoche von den andern abzuschneiden. Anders jedoch verhält es sich mit der Ausscheidung des jungen Goethe aus seiner Zeit. Vom romantischen Standpunkte aus freilich ist er eine durchaus selbständige Erscheinung, der sich die Kraftgenies nur angehängt haben, die folglich als Nachahmer außer Betracht gelassen werden dürfen; den Zusammenhang des jungen Goethe mit Herder aber haben die Romantiker noch nicht erkannt. Seine Lebensanschauungen und seine Kunst machen nun das aus, was man unter dem „jungen Goethe“ versteht. In einer Betrachtung der ersteren ist er nach heutiger Ansicht von seiner Zeit, besonders von Herder,

---

[1]) Goethe und die Romantik, Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 13 und 14, Weimar 1898—99.

nicht zu trennen, mag man auch über den Grad von dessen Einfluß noch so verschiedener Meinung sein. Eine Untersuchung über die Stellung der Romantik zu den Lebensanschauungen des jungen Goethe ist daher, wenn man das Thema genau nimmt, nicht möglich. Diese Aufgabe müßte gelöst werden in einer Arbeit, die zunächst das Verhältnis der Romantik zu Herder behandelt. Und daß diese Betrachtung eine andere Vorarbeit zu dem Thema „Romantik und Sturm und Drang" bilden würde, ist schon oben gezeigt worden. In seiner Kunst aber steht der junge Goethe auch nach heutiger Ansicht selbständig da; sie im Lichte romantischer Anschauungen und Dichtungen aufzuweisen, ist eine durchaus mögliche Aufgabe.

Noch sicherer wird diese Behauptung werden durch eine Darlegung über Art und Weise, wie die folgende Arbeit das Problem zu lösen sucht. Es muß in einem ersten Abschnitt die Frage beantwortet werden, wie denn, mit einem kurzen Worte, das Urteil oder die Urteile der Romantiker über Goethes Jugendkunst lauten. Auf Grund der oben gegebenen Andeutungen kann hier der junge Goethe als durchaus individuelle Erscheinung herausgegriffen werden, wobei die Fäden, die ihn bei aller Selbständigkeit mit seiner eigenen späteren Entwicklung und mit dem Sturm und Drang verknüpfen, nicht abgeschnitten, sondern nur aufgedreht werden sollen. Damit ist das sozusagen theoretische Verhältnis der Romantik zum jungen Goethe klar gelegt; das gewissermaßen praktische ergibt sich aus dem zweiten Abschnitt, in dem von dem literarischen Einfluß auf die Dichtungen der Romantiker, vor allem Ludwig Tiecks, die Rede sein soll. Hier ist natürlich noch viel eher eine Isolierung der Kunst des jungen Goethe möglich, denn der Einfluß seiner Dichtungen auf die der Romantiker ist völlig unabhängig beispielsweise von dem des „Wilhelm Meister" oder dem Heinses. Inwieweit im übrigen der zweite Teil geeignet ist, die Ergebnisse des ersten zu bestätigen, davon kann erst später die Rede sein. Sind auch von dieser Arbeit die Lebensanschauungen des jungen Goethe ausgeschlossen, so müssen doch in einem dritten Abschnitt seine Kunstanschauungen kurz betrachtet werden. Freilich scheint es bedenklich

zu sein, Ansichten über Kunst von allgemeinen zu trennen, denn die Stellung zu Kunstproblemen ist ein Bestandteil der Weltanschauung; und in diesem Sinne können hier jene Probleme nicht betrachtet werden. Aber Kunstanschauungen haben noch eine andre Grundlage: sie können auch, wenngleich dem Künstler meist, wie auch hier dem jungen Goethe, unbewußt, Abstrahierungen der Kunstausübung sein, theoretische Ergänzungen zur praktischen Ausführung. Von dieser Seite aus betrachtet, können die Kunstanschauungen des jungen Goethe genau so selbständig aus seiner Entwicklung und aus seiner Zeit herausgegriffen werden wie seine Kunst. Natürlich kommen aus diesem Grunde nur literarische Probleme in Frage.[1]) Welche Probleme das sind, und was aus ihrer Betrachtung für das Verhältnis der Romantik zur Kunst des jungen Goethe zu lernen ist, darüber wird erst eine Einleitung zum dritten Abschnitt und dieser selbst Rechenschaft ablegen. — Ein Schlußwort wird versuchen, die sich gegenseitig bestätigenden Ergebnisse dieser drei Teile zu einer Synthese zusammenzufassen.

Ein paar sachliche Bemerkungen mögen diese einleitenden Erwägungen abschließen. Die Bezeichnung des „jungen Goethe" ist neuerdings schwankend geworden; einige sehen das Jahr 1775, andere 1779 als Beginn einer neuen Epoche an. Wenn in dieser Untersuchung die Übersiedlung nach Weimar als Grenze der Jugendperiode gilt, so ist dafür besonders die Ansicht Ludwig Tiecks maßgebend gewesen, der von diesem Ereignis ab ein neues Entwicklungsstadium des Meisters rechnet. Natürlich sollen auch hier die Fäden nicht abgeschnitten werden. Der „Egmont" wird gelegentlich mit hineingezogen, ebenso selbstverständlich das Fragment „Faust". Weniger gegeben ist die Übernahme des „Triumphs der Empfindsamkeit" in diese Betrachtung, die aber dadurch gerechtfertigt ist, daß der Einfluß dieser Farce auf Tiecksche

---

[1]) Wenn trotzdem auch von dem Problem der gotischen Baukunst die Rede sein wird, so geschieht das, weil Goethes Schrift „Von deutscher Baukunst" auf Tieck und Wackenroder wesentlich literarisch gewirkt hat. Die Betrachtung wird daher auch im zweiten Abschnitt erfolgen.

Dichtungen von dem der älteren Satiren Goethes nicht immer zu trennen ist; auch entstammt das Scherzspiel noch durchaus dem Geiste des jungen Goethe. — Wenn im folgenden von der Romantik die Rede ist, so ist, wie schon der Titel angibt, immer nur die ältere Romantik gemeint; aber auch sie nicht in dem Umfange wie bei Rudolf Haym. In dieser Arbeit stehen als ihre Vertreter im Vordergrunde Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel; Novalis tritt im Zusammenhang unserer Betrachtungen wesentlich zurück, Wackenroder naturgemäß nur an einer Stelle mehr hervor; die beiden Frauen werden kurz herangezogen werden; Schelling und Schleiermacher werden nur soweit gestreift, als sie literarisch zur Romantik gehören.

I.

Die Kunst des jungen Goethe im Urteil der älteren Romantik.

Nach geistreichen Untersuchungen über das Wesen der Dichtkunst kommt Friedrich Schlegel zu der Erkenntnis, daß Goethes Poesie „die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit“ sei,[1]) und sein Bruder August Wilhelm kleidet einen ähnlichen Gedanken in die dichterischen Worte:

„Wie einst Eos den Liebling, so nimmt im geflügelten Wagen
Liebend die Muse dich auf, doch sie entreißet dich nicht.
Schwebend über den Werken der Sterblichen, streuet sie Rosen
Aus dem Gewölk, des Tags holde Verkündigerin.“[2])

Jubelnd meldet Dorothea der Berliner Freundin: „Ein heller Punkt in meinem Lebenslauf. Goethe habe ich gesehen! und nicht bloß gesehen. . . .“; die Unterhaltung mit ihm war ihr „ein großer, ein ewig dauernder Moment!“[3]) Ihre Schwägerin Caroline liest die „Iphigenie“ so herrlich vor, daß Goethe selbst davon ergriffen worden wäre,[4]) während sich Schelling besonders in den „Faust“ vertieft. Zur selben Zeit erklärt Novalis den Weimarer Mahadöh für den „wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“,[5]) und sein Freund Ludwig Tieck phantasiert von dem „blumenvollen Hain“ im Dichterparadiese, der zubereitet ist

„Für jenen Künstler, den die Nachwelt ehrt,
Mit dessen Namen Deutschlands Kunst erwacht,

---

[1]) Jugendschr. Bd. 1, S. 114. — [2]) A. W. S. Bd. 2, S. 12. — [3]) Dorothea Bd. 1, S. 22 f. — [4]) Plitt Bd. 2, S. 211. — [5]) Novalis Bd. 2, S. 137.

Der euch noch viele edle Lieder singt,
Um euch ins Herz den Glanz der Poesie
Zu strahlen, daß ihr künftig sie versteht".[1])

Ja selbst die vierzehnjährige Auguste Böhmer wird ganz toll nach der Lektüre des „Faust" und singt als letztes Lied vor ihrem frühen Tode den „König in Thule".[2]) Und wenn Schleiermacher erklärt, er werde „nie in Versuchung geraten", Goethe zu lieben,[3]) so hätte diese Ansicht, wäre sie den Jenenser Freunden bekannt geworden, sicher nur ein verwundertes Kopfschütteln zur Folge gehabt.

In eine jubelnde Symphonie über das Thema Goethe klingen alle diese Äußerungen zusammen und zeigen einen der wichtigsten Keime der romantischen Gedankenwelt bereits in voller Blüte prangend: das Verständnis Goethes. Aber wie verschieden sind die Grundlagen dieses Verständnisses bei jedem dieser Romantiker, wie anders sind die Wege jedes einzelnen von diesen nach Weimar Pilgernden! Schellings Weg führt durch naturphilosophische Reflexionen, Friedrich Schlegel glaubt durch Betrachtungen über das Studium der griechischen Poesie zum Ziele zu gelangen; Caroline überläßt sich ihrem feinen Empfinden für wahre dichterische Schönheit, Ludwig Tieck berauscht sich in blinder Begeisterung an beispielloser Dichterkraft. Alle sind sie, nur in wechselndem Grade, von der Größe des mächtigen Genies durchdrungen. Auf verschiedener Basis aber ruht diese ihre Bewunderung. Sie erkennen zuerst — in jener Zeit eine erstaunliche Leistung — die Epochen in Goethes dichterischer Laufbahn und verbinden mit diesen Epochen ihr Werturteil. Die Periode seiner Dichtkunst, die der eine als Übergang ansieht, ist dem andern von positivem Werte, erscheint dem dritten als die Blüte. Abweisend steht Friedrich Schlegel dem Stürmer und Dränger gegenüber; freudig folgt Caroline dem Wertherdichter zur Geburtsstadt der „Iphigenie"; nur zögernd verläßt Ludwig Tieck das Frankfurt des jungen Goethe.

Die folgende Untersuchung aber entnimmt diesen An-

---

[1]) Tieck Bd. 10, S. 280. — [2]) Caroline Bd. 1, S. 250; Bd. 2, S. 15. — [3]) Schleiermacher Bd. 1, S. 320.

deutungen die Berechtigung, die Anschauungen jedes einzelnen der Romantiker über den jungen Goethe abgesondert zu betrachten.

Aus den Briefen, die Friedrich Schlegel in den Sommermonaten des Jahres 1791 seinem Bruder schreibt, leuchtet eine mitempfindende Begeisterung für die Gedankenwelt des jungen Goethe hervor. Sein eigenes Faustisches Streben bestimmt zu seinem Wahlspruch des Nostradamus Mahnung:

„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
Auf! Schüler, bade unverdrossen
Die ird'sche Brust in Morgenrot.“ [1])

In Leipzig findet er nur einen Menschen, „der Gefühl für Poesie hat — ein Kaufmann, und zwar wußte er das Erhabene in Goethes Prometheus und Schwager Kronos würdig zu schätzen“.[2]) War ja doch Friedrich selbst nach Hayms treffender Äußerung in jener Zeit ein „kleiner Prometheus“.[3]) Und der „Schwager Kronos“ hat es ihm so angetan, daß er seinem Bruder aus dem Gedächtnis die letzten vierzehn Verse hinschreibt, deren er sich auch bei der gemeinsamen Ausfahrt aus Hannover erinnert hatte; noch lange nachher tönen sie ihm oft vor, „und haben eine Zauberkraft. An ein solches Wort heftet sich so viel Erinnerung ehemaligen Entschlusses und Genusses, — so daß es plötzliches Licht in die Finsternis bringt“.[4])

Von der scharfen Kritik, die sich später auch an den Werken des Olympiers mißt, weiß der junge Leipziger Student noch nichts, der das ruhelose Stürmen und Drängen des Frankfurter Goethe in sich wiedergekehrt glaubt. Wo das Gefühl spricht, schweigt die kritisierende Untersuchung; bei Ludwig Tieck hat sie, was den jungen Goethe betrifft, nie reden gelernt, bei Friedrich Schlegel schon nach einem Jahre.

Im Oktober 1792 beichtet er seinem Bruder: „Meine Liebe zu ihm [Goethe] ist nicht mehr dieselbe.“ Er tadelt,

---

[1]) Briefe S. 1; Schlegel zitiert ungenau. — [2]) Briefe S. 13. — [3]) Haym S. 874. — [4]) Briefe S. 3 f.

daß „der Inbegriff seiner Werke der Abdruck einer eigennützigen kaltgewordenen Seele“ sei. „Werther“, „Götz“, „Faust“, „Iphigenie“, einige Lyrika seien nur der Anfang eines großen Mannes — „es ist aber bald ein Höfling draus geworden. Aber auch in diesen ist die Wahrheit zu sehr Absicht, peinlich gelernte Wissenschaft, nicht angeborenes Wesen. Ich meine die Einsicht in den Geist der Welt, woran selbst Klopstock ihn übertrifft“.[1]) Im nächsten Jahre beginnen seine Untersuchungen über das Wesen der Poesie, für die er „nur zwei Gesetze“ aufstellt. „Eines derselben ist — das Mannigfaltige muß zu innerer Einheit notwendig verknüpft sein. Zu Einem muß alles hinwirken und aus diesem Einen jedes Andren Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen. Das, wo alle Teile sich vereinigen, was das Ganze belebt und zusammenhält, das Herz des Gedichtes liegt oft tief verborgen.“ Dieses Gesetz von Friedrich Schlegels Erkenntnis ist erfüllt unter anderm im „Götz“; das Herz dieser Dichtung ist „der deutsche Rittergeist, sein letztes Aufstreben, ehe er erlischt. Einige der Handelnden stellen gleichsam das neue Jahrhundert vor, wie es mit dem alten kämpft — mit Götz und seinen Genossen stirbt die Tugend und die Zeit der Helden“.[2]) So wendet er sich dem jungen Goethe, den er ja nicht mehr „liebt“, auf dem Wege der Kritik noch einmal zu; er gesteht sogar, daß Goethe die Welt und einige Leidenschaften kenne.[3]) Aber kurz darauf fordert er mit strenger Miene, „daß die Werke des Dichters nicht kleiner sind als er selbst, wie man [d. h. Friedrich Schlegel] Goethen Schuld gibt“. Es ist traurig für ihn, erkennen zu müssen, daß deutsche Kraft so oft unsichtbar verschwendet worden sei, und daß die Deutschen so oft geirrt hätten, „wie im Götz, den Bardieten, in Hans Sachsens Manier und mehrern andern mißglückten Hoffnungen“.[4]) Alle diese tadelnden und kategorischen Urteile sind abstrahiert von Shakespeare, der ihm jetzt „unter allen Dichtern der wahrste“ ist, den er „den Grenzenlosen“ nennen möchte.[4])

Nachdem der scharfsinnige Kritiker „den Geist einiger großen Männer [zu denen auch Goethe gehört], vielleicht nicht

---

[1]) Briefe S. 59. — [2]) Briefe S. 86. — [3]) Briefe S. 87. — [4]) Bri

ganz ohne Erfolg, zu ergründen gesucht" hat,[1]) kommt er nunmehr zu der Ansicht, die er aber noch nicht als sein Urteil angesehen haben will, daß unter Goethes Trauerspielen keines sei, „so uns da sehr erhebe; vielleicht hätte es der vollendete Faust. — Egmont, Tasso, Iphigenie, Stella endigen sich gut. Götz läßt vielleicht viel Bittres zurück."[2]) Bald darauf bestätigt er seinem Bruder die Lektüre von Hubers Rezension von Goethes Schriften in der Allgemeinen Literatur-Zeitung,[3]) in der er „echte Feinheit bei der Anzeige der neuen Schriften" findet. Sehr schön nennt er die Bezeichnung Egmonts als leichtherzigen Helden. „Glücklich sind die Bemerkungen, daß in Goethe keine Stellen zu finden sind, daß er von eigner Manier frei ist, nur die Manier des Stoffes hat; und verschiedenes über seine Ruhe, Einfachheit." Die anscheinend unbedeutende Rechtfertigung der vermeintlichen Unsittlichkeit in „Werther", „Stella" und „Faust" versteht er nicht. Er selbst beschäftigt sich etwas später, als er dem jungen Goethe wieder näher kommt, ebenfalls mit dieser Frage[4]) und zwar mit dem Resultat, daß er den Fernando unmöglich unsittlich finden kann, „wenn er auch liebenswürdig und nicht bloß geliebt wäre"; der Schluß der „Stella" ist dagegen, was die Sittlichkeit betrifft, sogar vortrefflich. Beim Schluß des „Werther" vermißt er die feste Ruhe der Darstellung, die wie die poetische Sittlichkeit Werk und Verdienst des Künstlers und Forderung der Kunst, nicht der Natur sein muß. Diese Ruhe hätte Goethe, wenn er den „Werther" später gedichtet, vielleicht nur mit Flachheit erkauft; „denn stürbe Werther wie ein Held, so wäre er ganz etwas anders, so wäre er zu groß für sein Jahrhundert, nicht zu klein für sein Herz, wie er es wirklich ist." Doch zurück zu Hubers Rezension. Den „Faust" beschreibt ihm Huber zu bunt, ja sogar „fühllos und armselig"; der Ton der Rezension ist ihm unangenehm, und nachdem er eben noch „echte Feinheit" gefunden hatte, ist ihm das Ganze doch „zu fehlerhaft" geschrieben und enthält es nur sehr wenige treffende Züge. Die Schuld an diesem

[1]) Briefe S. 91. — [2]) Briefe S. 119. — [3]) Briefe S. 139; A. L. Z. 1792, 4, Sp. 281 ff., auch in: Huber, Vermischte Schriften 1793, Bd. 2, S. 89 ff. — [4]) Briefe S. 155.

eigentümlich schwankenden Urteil trägt aber nicht der arme Huber, sie ist zu suchen in der Ratlosigkeit, mit der Friedrich Schlegel den ihm nun zum Problem gewordenen Goethe betrachtet. Er muß sich erst eine neue Anschauung schaffen, von der aus er zu neuem Verständnis des großen Dichters vordringen kann.

Genau einen Monat später, am 11. Dezember 1793, schreibt er an Wilhelm: „— ich bewundre eigentlich keinen deutschen Dichter als Goethe.“[1]) Aber diese Bewunderung steht auf ganz andrer Grundlage als die zustimmend ablehnende Kritik des Götzdichters oder die Liebe für den Sänger des „Schwager Kronos“, sie betrifft den Schöpfer der „Iphigenie“. — „Iphigenie“, die ihm Caroline so herrlich vorliest, daß die „Musik dieses Werks“ ihm „der geflügelten Fülle und der kräftigen Zartheit der Alten nahezukommen scheint“.[2]) Hatte er in seinen ersten Studentenjahren sein Urteil über Goethe seinem eignen mittönenden Gefühl entnommen, es dann aus Shakespeare gezogen, so sind ihm jetzt die Alten der Maßstab der Dichtkunst. Bei ihnen, besonders bei den atheniensischen Dichtern findet er etwas, „etwas sehr Großes“, etwas, was er an Shakespeare vermißt, und was auch Goethe nur zu besitzen scheint: Geschmack.[3]) Das ist das Wesentlich-Antike, wie Shakespeare und Dante das Wesentlich-Moderne repräsentieren; das „Problem unserer Poesie“ aber ist: das eine zu besitzen, ohne das andre zu entbehren, die „Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken“.[4]) Nur so kann eine neue Kunstperiode entstehen, und einen Anfang dazu hat Goethe gemacht. Nicht wegen der „Übermacht des Genies“,[5]) die ihm nicht so gewaltig erscheint, bewundert Friedrich Schlegel Goethe, sondern wegen der Hoffnungen, die dessen Schaffen für die Zukunft erweckt. Im Grunde also ist es weniger Bewunderung, was er für Goethe hegt, als Interesse an seiner Entwicklung; die Epoche des jugendlichen Goethe kann ihm aber als abgeschlossen nicht mehr Interesse einflößen, als wesentlich-modern nicht mehr Bewunderung abringen, als in

---

[1]) Briefe S. 152. — [2]) Briefe S. 172. — [3]) Briefe S. 152, 154. — [4]) Briefe S. 170. — [5]) Briefe S. 152.

ihrem Gefühlsgehalt überwunden nicht mehr zur Liebe bewegen.

Nachdem er, wie er zwanzig Jahre später in einer Vorrede sagt, „auf diese Weise mehrere Jahre in einsamer Abgeschiedenheit ganz dem Altertum gelebt hatte,“[1]) wurden ihm auch diese Gedanken wie alles (nach einem andern Ausspruch) unter seinen Händen zum Buche;[2]) um die Mitte des zehnten Dezenniums erscheint die Schrift: „Über das Studium der griechischen Poesie.“[3]) Statt „wesentlich-antik“ und „wesentlich-modern“ nennt er nunmehr die Sophokleische Tragödie „objektiv“, die Shakespeares „interessant“ oder „subjektiv“. Das Kennzeichnende der letzteren ist das Individuelle, an und für sich durchaus zulässig, in gewissem Sinne sogar ein Fortschritt; auch dürfte die interessante Poesie individuell bleiben, „wenn sie nur das griechische Geheimnis entdeckt hätte, im Individuellen objektiv zu sein“. Denn das Objektive, so betont Schlegel immer und immer wieder, ist das Ziel aller wahren Poesie, nicht mehr wie früher die Vereinigung von objektiv und subjektiv, sondern das rein Objektive, zu dem das Interessante nur Durchgang ist. Es fehlt zwar der modernen Dichtung nicht an „ästhetischer Kraft“ und „poetischer Anlage“, aber das Interessante hat nur „eine provisorische Gültigkeit wie die despotische Regierung“. Aber „es ist wahrhaft wunderbar, wie in unserm Zeitalter das Bedürfnis des Objektiven sich allenthalben regt“, und unsere Nation zeigt dessen ein „merkwürdiges und großes Symptom. Goethens Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit“. Und wenn jetzt von ihm gesagt wird, daß er in der Mitte stehe „zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven“, so bedeutet das nicht ein Lob in dem Sinne wie früher, daß er beides vereinige, sondern daß er sich vom einen zum andern durchgerungen habe; denn das Objektive hat er bereits erreicht, und da ist seine Darstellung „wie die ruhige und heitere Ansicht eines höheren Geistes, der keine Schwäche teilt, und durch kein Leiden gestört wird,

---

[1]) F. S. Bd. 1, S. XV. — [2]) Briefe S. 268. — [3]) Jugendschr. Bd. 1, S. 77 ff., bes. S. 114.

sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hinstellt. Wo er ganz er selbst ist, da ist der Geist seiner reizenden Dichtung liebliche Fülle und hinreißende Anmut," oder wie Friedrich vorher sagt: da kennt er das „Geheimnis einer schönen Stellung". Der Maßstab aber, Goethes Dichtung zu würdigen, ist das Schöne, nicht das Charakteristische, wo Shakespeare ihn doch übertrifft. Wo dieses Schöne noch fehlt, wo Proteus-Goethes eigene Individualität noch zu laut wird, wo er charakteristisch nnd individuell ist, also in den Jugendwerken, da verdient er keine Bewunderung, denn er ging auf falschen Wegen. Die sinnliche Stärke, mit der der Stürmer und Dränger sein Zeitalter, sein Volk mit sich fortriß, war sein kleinster Vorzug; wie ja Friedrich Schlegel schon früher ihn nicht wegen der „Übermacht des Genies" bewunderte. Nur wo sich philosophischer Gehalt, charakteristische Wahrheit zeigt, wie vor allem im „Faust", da sind seine Jugendwerke nicht zu verwerfen. Der „Faust" allerdings, wenn er vollendet wäre, würde den „Hamlet" weit übertreffen. Was in diesem „nur Schicksal, Begebenheit — Schwäche" ist, ist im „Faust" „Gemüt, Handlung — Kraft. Hamlets Stimmung und Richtung nämlich ist ein Resultat seiner äußern Lage; Fausts ähnliche Richtung ist ursprünglicher Charakter".[1]) Vor allem aber lehren Goethes Jugenddichtungen, daß seine Objektivität nicht angeboren ist, sondern auch Frucht der Bildung. Seine rührende Kraft beispielsweise, die später immer reizend ist, streift im „Götz" noch „aus ungestümer Heftigkeit ans Bittre und

---

[1]) Jugendschr. Bd. 1, S. 114. Friedrich Schlegel vergleicht „Hamlet" und „Faust" schon 1791 (Briefe S. 25), wo er beide Werke „Gedankenschauspiele" nennt. Noch einmal 1796, wo er auch die Ausführung „Klopstockisch" vergleicht und die Kraft und Kunst, die den „Hamlet" vollendete, auf hundert ansetzt, die den „Faust" entwarf, „nicht wohl über sieben" (Jugendschr. Bd. 2, S. 13). Sein Bruder August Wilhelm übernimmt 1796 denselben Vergleich in seinen Aufsatz „Etwas über W. Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" (A. W. S. Bd. 7, S. 31) und führt aus, daß beide Werke Gedankenschauspiele seien, weil sie derartig seien, daß aus ihrer Verwicklung „Aufgaben hervorgehen, welche aufzulösen dem Nachdenken des Lesers oder Zuschauers überlassen wird". Hierzu sind gerade Charaktere brauchbar, denen die Widersprüche ihrer sittlichen Natur zum Hauptgegenstande der Betrachtung werden müssen, weil ihre Erkenntnis ihre Willenskraft übersteigt.

Empörende", dieselbe Überzeugung, die Friedrich schon früher geäußert hatte. Goethes Abwendung von seiner Jugendepoche hat also sein größtes Verdienst ermöglicht: die ästhetische Bildung auf eine solche Höhe geführt zu haben, daß sie nie wieder — wenn nicht durch physische Gewalten — zum Subjektiven herabsinken oder zerstört werden kann. In Friedrich Schlegels Anschauungen vom Wesen der Poesie ist also für den jungen Goethe, sozusagen, nur noch ein negativer Platz vorhanden. In einem Gespräch „über Tiecks Poesie"[1]) von H. von Hastfer sagt „der Vielseitige": „. . . Ich hatte vor Zeiten eine rechte Verehrung für ihn [Goethe], damals, als ich noch sehr jung war; jetzt aber, da mich ein höherer Ruf zum Vollendeten und Klassischen hinreißt, finde ich denn doch usw."; man denkt unwillkürlich an Friedrich Schlegel.

Mit Recht sagt August Wilhelm viele Jahre später (1834) von seinem Bruder: „Die Bahn seines Geistes war von jeher mehr als kometenhaft."[2]) Zunächst zwar noch erscheinen ihm die Elegien „göttlich", ist die Lektüre von „Alexis und Dora" ihm ein „Götterfest", ist der, der ein so wahrhaft griechisches Idyll dichten kann, „glücklich wie ein Gott".[3]) In den Lyceumsfragmenten jedoch gesteht er bereits: „Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie",[4]) und er gibt zu, daß man niemand zwingen könne, die Alten für klassisch zu halten, oder für alt; das hänge zuletzt von Maximen ab.[5]) Eine neue Umwandlung in seiner poetischen Gesetzgebung hatte stattgefunden, denn der „göttliche Wilhelm"[6]) war erschienen, Goethes „Wilhelm Meister".

An die Stelle des Gegensatzes von objektiver und subjektiver Dichtung tritt in den Fragmentenjahren von 1797 bis 1799 die Unterscheidung der klassischen und der romantischen Poesie. Die moderne Poesie gipfelt in drei Schöpfern:[7]) Dante vertritt die transzendentale Poesie, die „das Verhältnis des Realen und Idealen zu seinem Gegenstande hat"; Shake-

---

[1]) Europa Bd. 2, II., S. 97. — [2]) A. W. S. Bd. 8, S. 292. — [3]) Briefe S. 231, 284. — [4]) Jugendschr. Bd. 2, S. 184. — [5]) Jugendschr. Bd. 2, S. 225. — [6]) Briefe S. 231. — [7]) Jugendschr. Bd. 2, S. 244; Dilthey S. 357 f.

speare ist der Mittelpunkt der im engeren Sinne romantischen Poesie; die „Poesie der Poesie“ aber hat sich zu bilden begonnen in Goethes rein poetischer Poesie. „Universalität und vollendetes Bewußtsein ihrer selber, das sind [mit Diltheys Worten] die Grundzüge dieses neuen Ideals der Dichtung.“ Friedrich Schlegels neue Anschauungen haben sich diesmal nicht zu einem Buche gebildet, sondern sind in Aphorismen stecken geblieben. Um so mehr beschäftigt er sich jedoch in diesen wiederum mit dem Weimarer Gott, indem er, von welcher Seite auch er zu seinem Verständnis zu dringen sucht, immer von neuem das Ideal, den Gipfel sieht. Dieses Mal ist es der „Meister“, der einen neuen Weg nach Weimar weist; „Wilhelm Meister“, der eine der drei Tendenzen des Jahrhunderts darstellt, durch dessen Charakterisierung man wohl eigentlich sagen würde, was es jetzt an der Zeit sei in der Poesie,[1]) in dem „alles Poesie, reine, hohe Poesie“ ist, in dem alles so gesagt und gedacht ist, „wie von einem, der zugleich ein göttlicher Dichter und ein vollendeter Künstler“ ist;[2]) „Wilhelm Meister“, dem Friedrich Schlegel eine seiner besten Schriften widmet. Von dieser neuen Warte aus, kann er den Lesern des „Athenäums“ zurufen: „O wie armselig sind eure — ich meine die besten unter euch — eure Begriffe vom Genie. Wo ihr Genie findet, finde ich nicht selten die Fülle der falschen Tendenzen, das Zentrum der Stümperei. Etwas Talent und ziemlich viel Windbeutelei, das preisen alle und rühmen sich, gar wohl zu wissen, das Genie sei inkorrekt, müsse so sein ... “[3]) Wenden sich diese Worte zum Teil auch gegen die Auffassung des Genies in der Sturm- und Drangzeit, so äußert sich der Romantiker über die Genossen des jungen Goethe viel gröber in einem andern Fragment: „Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben.“[4]) Daß er aber den Gründer dieser Epoche denn doch nicht zu dieser Art von Kraftgenies gerechnet wissen will, das geht aus einer 1800 erschienenen Schrift hervor, die sich auch etwas eingehender mit dem jungen Goethe h

[1]) Jugendschr. Bd. 2, S. 201. — [2]) Ju
gendschr. Bd. 2, S. 305. — [4]) Jugendschı

zwar legt Friedrich Schlegel seine Anschauungen diesmal im „Athenäum" in der beliebten romantischen Form des Gesprächs nieder.

Der erste der in das „Gespräch über die Poesie" eingeschobenen Aufsätze handelt über die „Epochen der Dichtkunst". Er ist für uns besonders dadurch interessant, daß er zeigt, wie Friedrich immer noch in der antiken Dichtung den „höchsten Olymp der Poesie" sieht,[1]) interessant ferner durch den Hinweis auf ein neues Gesetz moderner Dichtkunst: die Notwendigkeit, national zu sein.[2]) Ferner wird schon hier der Akkord angeschlagen, der dann in einem andern Aufsatze dieses Gesprächs widertönt:[3]) die Universalität Goethes, die im „Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken"[4]) betrachtet wird. Die poetische Vielseitigkeit Goethes ist der Ausgangspunkt der kleinen Abhandlung; eine Universalität, die sich in Ansichten und Gesinnungen, in Darstellung und Formen äußert und den Manieren eines Meisters der bildenden Kunst zu vergleichen ist. Ungestüm jugendlicher Begeisterung und Reife der vollendeten Ausbildung stehen im schärfsten Gegensatze, verbunden sind sie durch eine mittlere Periode. Diese drei Epochen muß jeder erkennen, der „mit den Werken des Dichters einigermaßen vertraut ist". Anstatt sie zu charakterisieren, nennt Friedrich Schlegel die Werke, die den Charakter jeder Periode am besten repräsentieren und die zugleich mehr Objektivität haben als die andern derselben Periode; es sind: „Götz von Berlichingen", „Tasso", „Hermann und Dorothea". Sofort wird nun auch das Kennzeichnende der drei Stilarten bemerkt. Die letzte ist rein objektiv, die zweite „im höchsten Grade" objektiv, aber mit individueller Beziehung; in der ersten jedoch ist Subjektives und Objektives vermischt, aber so — wie ein Zusatz in einer späteren Ausgabe lautet und wie wohl schon jetzt Friedrichs Meinung ist[5]) — daß das Subjektive überwiegt. „Faust" und „Wilhelm Meister" offenbaren den „ganzen Geist" des Dichters; in beiden finden sich Reminiszenzen an die erste

[1]) Jugendschr. Bd. 2, S. 345. — [2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 353. — [3]) Jugendschr. Bd. 2, S. 352. — [4]) Jugendschr. Bd. 2, S. 376—382. — [5]) F. S. Bd. 5, S. 231.

Manier. Im „Faust“ in der altdeutschen Form, im Hange zum Tragischen und in andern Spuren und Verwandtschaften. Im übrigen wird von diesem „großen Bruchstück“ hier nichts weiter gesagt, „als daß er zu dem Größten gehört, was die Kraft des Menschen je gedichtet hat“. In der ersten Periode wirkt der „Götz“ am frischesten wegen der Kraft, mit der die wackern Ritter der altdeutschen Zeit uns vor Augen gerückt sind, und wegen der bis zum Übermut durchgesetzten Formlosigkeit, die gerade dadurch teilweise wieder zur Form wird und dem Manierierten der Darstellung einen gewissen Reiz gibt. Daher ist der „Götz“ nicht so veraltet wie der „Werther“, der neben „bewundernswürdigen Details“ besonders durch Andeutungen auf spätere Werke interessant ist; nämlich durch die gerade und sicher auf ihr Ziel losgehende Darstellung, die von allem Zufälligen rein ist und den künftigen Künstler verkündigt, und durch „die große Ansicht der Natur, nicht bloß in den ruhigen, sondern in den leidenschaftlichen Stellen“, die Andeutungen auf den „Faust“ und den künftigen Naturforscher enthalten. Diese Naturanschauung im „Werther“, den die wehmütigen Ahnungen und weissagenden Tränen der Jugend geschrieben haben,[1]) hatte Friedrich schon 1796 in der Kritik von Jacobis „Woldemar“ gepriesen: „Welche innere Fülle offenbart sich dagegen in Werthers Verkehr mit der Natur; er mag sie nun mit der warmen Liebe eines jungen Künstlers umfassen, oder das Drängen seiner Brust an ihrem Busen aushauchen, oder für seine Leidenschaften gefährliche Nahrung aus ihr saugen!“[2]) Und genau dasselbe findet er, allerdings ohne sich „Werthers“ zu erinnern, noch 1820 in Lamartines religiösen Gedichten.[3]) — An „Clavigo“ und andern minder wichtigen

[1]) Jugendschr. Bd. 2, S. 12. — [2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 82. Was übrigens Schlegel an Werthers Umgang mit der Natur lobt, das tadelt er an seinem Verhältnis zu Homer, daß er sich nämlich „am Kontrast eines Kunstwerks mit seiner individuellen Welt ergötzt“ und es dadurch entweiht und travestiert; auf diese Weise ist „kein reiner Genuß des Schönen, keine reine Würdigung der Kunst“ möglich. (Jugendschr. Bd. 1, S. 165f.) — [3]) F. S. Bd. 8, S. 190f. „Überhaupt zeigt sich ihm [Lamartine] die Natur verklärt in dem Widerschein seiner Liebe, und dieses tiefe Naturgefühl ist denn das dritte Element seiner poetischen Begeisterung ... Bei unserm Dichter ... ist es ... ein mächtigeres, ganz innerliches, ahnungsvolles, tiefes Naturgefühl;

Produkten der ersten Manier ist ihm das am merkwürdigsten, „daß der Dichter so früh schon einem bestimmten Zwecke, einem einmal gewählten Gegenstande zu gefallen, sich genau und eng zu beschränken wußte“. Der „Triumph der Empfindsamkeit“ geht in Rücksicht der Ironie weit über Gozzi hinaus. Erfreulich ist es, daß Friedrich den „Prometheus“ immer noch neben die größten Werke desselben Meisters stellt. Ist aber auch den Dichtungen der ersten Periode Kraft und Wärme nicht abzusprechen, so sind sie doch „Ergießungen des ersten Feuers, wie sie in einer teils noch rohen, teils schon verbildeten Zeit, überall von Prosa und von falschen Tendenzen umgeben, [allerdings] nur immer möglich waren“. Goethes Kunst aber, so versichert Friedrich Schlegel immer wieder, ist „durchaus progressiv“, wie sich z. B. in der „Claudine von Villa Bella“ zeigt, die in der Umarbeitung „aus der gröberen Atmosphäre in den reinsten Äther emporgehoben“, deren „sinnlicher Reiz“ in der Person des Rugantino „in die geistigste Anmut verklärt“ ist. Daher können auch seine Jugendwerke nicht einen Gipfel der Poesie darstellen. Wenn aber eine der Personen des „Gesprächs“ behauptet, daß die Ansichten des „Versuchs“ zu imperatorisch seien, so verteidigt sich der Verfasser mit der Erklärung, sie seien nur geäußert, um Prinzipien der Dichtkunst aufstellen zu können,[1]) so wie noch 1803 gesagt wird:[2]) „Goethes dichterische Laufbahn ist die lehrreichste Einleitung zu der neuen Epoche und zum Studium der Poesie überhaupt; er ist als die Basis unsrer Bildung zu betrachten.“ In derselben Zeit faßt Friedrich Schlegel seine Ansichten über Goethes Werke in besser gemeinte als gelungene Distichen zusammen:[3])

. . . ganz überwiegend dabei . . . ist immer das innere, süßträumende Seelengefühl. Darum genügt ihm auch das wenige in der Natur, was so oft das Gefühl am tiefsten anregt; der Anblick des gestirnten Himmels oder die Quelle im einsamen Tal, wo seine Seele beim Rauschen der Wasser in gelindem Schlummer dahinsinkt, indem sein Ohr nichts mehr hört als den Wellenschlag des Meeres und nichts sieht als den klaren Himmel. . . . Dem wahren poetischen Gefühl wird die Natur durchsichtig . . .“

[1]) Jugendschr. Bd. 2, S. 383 f. — [2]) Europa Bd. 1, 1, S. 44. — [3]) F. S. Bd. 10, S. 19; vgl. Caroline Bd. 2, S. 152.

„Faust und Tasso und Meister sind silbergediegene Stücke,
Sinnreich gebildet mit Fleiß, oder erhaben gedacht.
Rühmliches Streben erzeugt' Iphigenien, bildete Egmont,
Ja auch der Jugend Kraft drängt' in der Fülle nach Kunst.
Liebliche Kinder des heitersten Genius blüht ihr Claudine!
Du der Scherze Triumph, Aristophanischer Witz.
Tief bewegt uns das kunstlose Lied aus sehnendem Herzen,
Männlich klar ist der Blick, jugendlich warm das Gefühl.
Süßer noch tönt Elegie und Idyll, und im Rhythmus der Alten
Lächelt milde der Geist, freut sich der südlichen Luft.
Keime nur sind es zu großem Entwurf, wie der löbliche Hermann;
Gibt die Parze denn Heil, wachsen sie herrlich empor!"

Erst im Jahre 1808 äußert sich Friedrich Schlegel wieder weitläufiger über Goethe und zwar in einer Anzeige der ersten vier Bände der 1806 erschienenen Cottaschen Ausgabe von Goethes Werken;[1]) diese Bände enthalten die Gedichte, den „Wilhelm Meister", und außer andern kleineren Stücken von Werken des jungen Goethe die „Laune des Verliebten" und die „Mitschuldigen". Noch immer sieht der Rezensent in Goethe den großen Dichter, aber, wie zu erwarten, wiederum von einem neuen Standpunkte aus. Nicht mehr der „Meister", der uns zwar wie kein andres Werk dieses Verfassers mit seinen Ansichten von Welt und Kunst, mit den Grundsätzen und Absichten, nach denen er seine Werke bildete, bekannt macht, ist der Höhepunkt Goethescher Dichtkunst, sondern Goethe hat „wohl in keiner Art der Poesie einen höhern, oder auch nur einen gleichen Grad der Vollkommenheit erreicht" als in den Liedern. In diesen finden wir „ihn selbst, sein eigenstes Wesen nach allen Verschiedenheiten besonderer Stimmungen und Zustände fast noch klarer und in der verschiedenartigsten Mannigfaltigkeit ausgesprochen". Zu den Liedern gehören auch viele der persönlichen Gelegenheitsgedichte und vermischten dichterischen Fragmente, die nur deshalb noch nicht völlig zu Liedern geworden sind, weil sie noch nicht ganz aus dem Dichter herausgetreten und objektiv geworden, sondern nur subjektiv verständlich sind. Zehn Jahre vorher hatte er seinem Bruder empfohlen, etwas über Goethes neueste lyrische Gedichte zu schreiben und diesem Aufsatz

---

[1]) F. S. Bd. 8, S. 121ff.

als Einleitung oder Episode einiges über des Meisters alte Lyrik beizufügen. Gemeinsam mit seinem „Übermeister“ sollte diese Schrift die Grundlage zu einem gemeinschaftlichen Werk über Goethe werden.[1]) Den damals fallen gelassenen Plan einer Betrachtung der Goetheschen Lyrik nimmt also Friedrich jetzt auf, wenn auch wahrscheinlich in andrer Weise, als ehemals beabsichtigt war. Er unterscheidet zwei Elemente oder Gattungen lyrischer Dichtung: die eine kündigt sich durch Würde, Ernst und Begeisterung an und geht „nicht aus einem besondern, sondern in seiner alles mit fortreißenden Kraft gemeinschaftlichem Gefühle“ hervor; das sind die Nationalgesänge, die nur möglich sind, wenn ein mitfühlendes Volk vorhanden ist. Das andre Element aber lyrischer Poesie ist das Volkslied, dessen Wesen „die tiefe Eigenheit des Gefühls, verwebt mit abgerissenen Andeutungen der höchsten Phantasie“ ist. Von diesem Volksliede ist zu fordern, daß es national, also deutsch sei, und keiner ist diesem Ideal deutscher Dichtkunst so nahe gekommen wie Goethe mit seiner Mannigfaltigkeit und Tiefe. Denn, wenn auch jedes der Lieder und der zu ihnen gehörigen vermischten Gedichte „ein Wesen eigner Art, jedes derselben ganz eigentümlich“ ist, so ruhen sie doch alle auf einem gemeinschaftlichen Grunde, eben auf dem, der zugleich das eigentliche Wesen des Volksliedes bildet. Auf Grund dieser Eigenschaft kann man auch „voraussehen, daß manche der schönsten Goetheschen Lieder vielleicht nach vielen Jahren[2]) noch im Munde des Gesanges leben werden“. Von den älteren Liedern gefällt Schlegel besonders der „König in Thule“; auch das „Heidenröslein“ ist ihm lieb. An anderen, wie an „Willkommen und Abschied“, „Neue Liebe, neues Leben“, ist auszusetzen, daß sie aus einem „sehr gefühlvollen und romantischen Auffluge im Anfange, gegen das Ende mehr in das Prosaische und Ironische herabsinken“. Goethe hat das Volkslied studiert, aber nicht, um das Studium wie Klopstock [!] als Fessel zu tragen, sondern um es als Werkzeug zu gebrauchen. Diejenigen aber, die alles Studium

---

[1]) Briefe S. 324, 333, 336. — [2]) In der ursprünglichen Fassung der Heidelberger Jahrbücher 1808 (abgedruckt Deutsche Nat.-Lit. Bd. 143, S. 383) stand „vielleicht nach Jahrhunderten“.

verwerfen, ja verabscheuen, ihr Heil in der rohen Formlosigkeit suchen und so Volks- und Naturdichter sein wollen (wie ja auch die Kraftgenies), sind auf einem Abwege der Poesie. — Die anderen vermischten Gedichte, die nicht zu den Liedern zu rechnen sind, bilden eine Vorstufe für die Gedichte im elegischen Silbenmaß. Zu ihnen gehören besonders die „reimfreien Monodien in mythischen Sinnbildern, unter denen ‚Prometheus' an Reichtum des Gedankens die erste Stelle einnimmt".

Gelegentlich des „Wilhelm Meister" kommt Friedrich Schlegel auch auf den „Werther" zu sprechen, den er mit jenem vergleicht. Während der „gewiß poetisch gemeinte Werther in seinen nächsten Folgen und Nachbildungen gleich wieder in das Prosaische herabgezogen ward", war dies bei „Meister" nicht möglich. Ferner ist der „Werther" trotz der anscheinenden Formlosigkeit doch darin einfacher und leichter zu fassen, daß alles in demselben aus der inneren Einheit hervorgeht. „Übrigens aber [fährt Schlegel fort], welch ein Abstand zwischen beiden Geisteserzeugnissen! ‚Werther' erhebt sich nur in einigen einzelnen Stellen sehr bestimmt und weit über das Zeitalter, aus welchem er hervorging, mit dessen Denkart und Schwäche er im ganzen doch wieder zusammenfällt und selbst mit darin befangen ist." Ganz anders „Wilhelm Meister", dessen Charakteristik nicht hierher gehört.

Der unwesentliche vierte Band der Ausgabe interessiert den Rezensenten nicht; ihn soll man betrachten mit dem Gefühl, das man haben würde, wenn man, in der Absicht, die Werkstätte eines großen Künstlers zu betreten, noch einige Augenblicke im Vorsaale verweilt, „wo neben einigen guten Kopien etwa noch ein Versuch des Künstlers selbst, aber aus seiner frühesten Jugendzeit, ein zierlich ausgeführtes Stück, aber nur scherzhaften Inhalts nach der gewöhnlichen Natur, endlich einige idealische Umrisse, die aber Fragment geblieben, aufgestellt wären". Unter diesen Arbeiten ist die „Laune des Verliebten" interessant durch die Zeit, in der sie entstanden ist, und als Vorstudie dem Inhalte nach [illegible]
„Erwin und Elmire". Die „Mitschuldig[illegible]
Bande enthalten sind, werden nicht [illegible]

Gegen das Ende seines Lebens wendet sich Friedrich Schlegel, inzwischen zum Politiker geworden, historischen Studien zu. Historisch war ja seine Art, die Literatur zu betrachten, schon früher; jetzt wird sie es in etwas andrer Weise, man möchte sagen, mehr methodisch. Und so kann er im Jahre 1812 seine Vorlesungen über „Geschichte der alten und neuen Literatur“ halten, und sie 1815 zum ersten Abdruck bringen. Goethe, der notwendig dieses Werk abschließen muß, wird also nun auch im Zusammenhang geschichtlicher Entwicklung behandelt, nicht mehr nur seine eigene individuelle Entwicklung historisch betrachtet.

Der Geschichtschreiber der neueren deutschen Literatur unterscheidet drei Epochen ihres Werdegangs. Zu der ersten gehören Klopstock, Lessing und andre. Die zweite ist die der Genies im weitesten Umfange. Diese schwingen sich mit größerer Kühnheit empor und bewegen sich mit mehr Leichtigkeit. „Sie benutzten und ernteten, was die ersten, die Stifter gesäet hatten.“[1]) Die hervorragendsten Dichter dieser Epoche sind Goethe, Stolberg, Voß, Bürger; die bedeutendsten Schriftsteller: Jacobi, Lavater, Herder, Johannes Müller. Es war eine der glücklichsten Epochen für den Aufschwung deutschen Geistes und reich an genialischer Kraft. Die Schreibart ihrer Vertreter ist „voll Seele, Feuer und Leben; sinnreich begeistert oder witzig; immer eigentümlich und neu, oft sehr kunstvoll im einzelnen“.[2]) Dabei haben aber Goethe und andre die Reinheit der Sprache in Strenge und Vollkommenheit gewahrt. Nicht nur die Sprache ist somit bereichert worden; „die Poesie nahm jetzt eine ganz neue Richtung“.[3]) An die Stelle der einförmigen Erhabenheit Klopstocks und der allzu süßen, halb griechischen, halb modernen Zärtlichkeit Wielands tritt kräftige Wirklichkeit und Natur. Die neuen Dichter knüpfen an die Gegenwart an, oder sie wenden sich zur nationalen Vergangenheit; und dieses letztere, national zu sein im weitesten Umfange, ist das, was Friedrich Schlegel in diesem Werke wie in gleichzeitigen Aufsätzen seines „Deutschen Museums“ immer wieder fordert.[4]) Wegen

[1]) F. S. Bd. 2, S. 202. — [2]) F. S. Bd. 2, S. 203. — [3]) F. S. Bd. 2 S. 204. — [4]) F. S. Bd. 2, S. 11; Museum Bd. 1, S. 2f.

dieser Eigenschaft ist „Götz von Berlichingen“ trotz den schädlichen Folgen, trotz der aus jugendlichem Übermut absichtlich regellos und formlos hingeworfenen Gestalt, trotz der unvollkommenen Auffassung der Geschichte „ein reichhaltiges dichterisches Gemälde von dauerhaftem Wert; mehr als irgendein anderes von den übrigen Jugendwerken desselben Dichters, wo er seine Poesie unmittelbar an die Gegenwart anknüpfen wollte“.[1]) Diese andern nicht dauernden Jugendwerke Goethes braucht der Historiker nicht weiter zu betrachten. Als poetischste und damit unvergänglichste Werke erscheinen ihm aber „Faust“, „Iphigenie“, „Egmont“, „Tasso“, „nebst den schönsten seiner Lieder; denn in diesen finde ich ihn in allen Zeiten gleich vortrefflich“.[2]) Überraschend aber ist das Resultat, zu dem Schlegel kommt: „daß es dieser verschwenderischen Fülle des mit Gedanken spielenden Geistes an einem festen inneren Mittelpunkte fehlt“.[3])

Zu den Dichtern der zweiten Epoche gehören noch diejenigen, die durch die Natur ihrer Werke oder durch äußere Verhältnisse nicht zu gebührendem Ruhme gelangten, wie Friedrich Müller, und diejenigen, die „mit einer genialischen Kraft prahlten, die sie eigentlich nicht besaßen, und dadurch jene Epoche und den Namen des Genies selbst, wenn dies durch den Mißbrauch jemals möglich wäre, beinahe in üblen Ruf und Mißkredit gebracht hätten“.[4]) In der Anzeige von Maler Müllers Werken,[5]) zwei Jahre später, tadelt er ebenfalls die Übertreibungen der Nachahmer und die Torheiten der Unberufenen, die nur die Fehler und Paradoxien der wirklich genialen Dichter nachahmen; er meint Klinger, Lenz, Wagner. Mit diesen Genies also hat der junge Goethe, wie schon aus den Äußerungen zur Zeit des Übermeister und der Fragmente hervorging, nichts gemeinsam. Nur einmal hatte Schlegel auch Goethe zu diesen Kraftgenies gerechnet; das war, als er im Jahre 1804 Lessing durch eine Auswahl seiner Werke populär machen wollte.[6]) Da spricht er an einer Stelle eben-

---

[1]) F. S. Bd. 2, S. 205. — [2]) F. S. Bd. 2, S.
— [4]) F. S. Bd. 2, S. 203. — [5]) Museum Bd.
danken und Meinungen, aus dessen Schri
von Fr. Schlegel, Leipzig 1804, Bd. 1,

falls verächtlich von diesen Leuten, zu denen einer gehörte, „von dem sich voraussehen ließ, daß er ein großer Künstler werden würde". Es ist das in Schlegels Goetheauffassung ein Schritt vom Wege.

Nachdem Goethe in Friedrich Schlegels historischer Weltanschauung einen Platz gefunden hat, schweigt dieser über ihn. So denkt er, wie schon oben gezeigt, bei Besprechung der Naturanschauung in Lamartines religiösen Gedichten nicht an den „Werther", findet aber gelegentlich derselben Rezension, daß Byron Goethes „Faust" überflügelt habe, so wie sein Luzifer über den Mephistopheles hervorrage; allerdings, fügt er einschränkend hinzu, sei diese Sphäre dämonischer Darstellung, trotz jugendlichen Versuchen, unserm deutschen Dichter nicht eigentümlich.[1]) Im übrigen schwelgt Friedrich Schlegel jetzt nur noch in Calderon und orientalischer Dichtung. Und wenn der ehemalige Gott sich erlaubt, seinen oder seines Bruders Studiengebieten nahezukommen, wie im „Divan" oder in Kunstschriften, dann fordert Friedrich seinen Bruder auf, sich des Indischen gegen den Rohrsperling anzunehmen;[2]) oder er erklärt, daß ihm der alte Kerl in der Tat recht zuwider zu werden anfange.[3]) Jetzt hat keine Epoche Goethes mehr Anspruch auf sein Interesse oder seine Bewunderung; jetzt sieht er in den Werken des reifen Dichters so wenig den Höhepunkt wie je in denen des jungen. Die Beobachtung der Progressivität und Universalität Goethes, denen einst auch die Jugendwerke ihre Daseinsberechtigung verdankten, weicht nunmehr blinder Abneigung.

Nicht nur Goethes Kunst ist nach Friedrich Schlegels Anschauung progressiv, diese Anschauung ist es selbst. Man kann sie nicht schwankend nennen, abgesehen von den unreifen Äußerungen der ersten Studentenjahre; sie hat durchaus einen festen Kern, der erst in der Diplomatenzeit äußeren Einflüssen weicht. Was in des Romantikers Anschauung über Goethe immer fest bleibt und was das Große in ihr ist, das ist die Erkenntnis der Universalität und der Progressivität

---

[1]) F. S. Bd. 8, S. 198. — [2]) Briefe S[illegible] [illegible]anz Deibel, D[illegible] Schlegel als Schriftstellerin, Palaestra [illegible] S. 173 ff.

des Dichters. Zu der letzteren gelangt Schlegel, weil er ihn historisch betrachtet. Deshalb bringt er auch den Jugendwerken, die an sich als subjektiv empfundene nicht seiner Ansicht vom künstlerischen Werte entsprechen, Interesse entgegen. Er findet schon im „Clavigo“ und „Werther“ den späteren Dichter, den er im „Faust“ bewundern muß. Er findet im „Werther“, im „Götz“ das große Streben nach innerer Einheit; aber noch nicht in fertiger Ausbildung, und so sind diese Werke eben nur Vorstudien. Er begleitet Goethes Entwicklung zu dem idealen Ziele, das er, Friedrich Schlegel, dem Meister gesetzt hat; die Stufen, die zu dem Ziel führen, werden, wenn sie erstiegen sind, nicht weiter beachtet. Weil seine Betrachtung historisch ist, so dient ihm das ältere Werk nur zum Verständnis des jüngeren; so vergleicht er auch manchmal die erste Fassung einer Dichtung mit der späteren und wird so schon ein Menschenalter vor des Meisters Tode zum Goethephilologen.[1]) Selbstverständlich scheint es ihm nötig, die Entwicklung Goethes auch historisch zu gliedern; der Versuch führt zur Erkennung der verschiedenen Epochen des Dichters, in jener Zeit eine treffliche Leistung. Wenn er jedoch Goethe historisch zu verstehen sucht, so tut er dies nur aus seiner Individualität, nicht aus seiner Zeit, abgesehen von der Betrachtung im Jahre 1812. Der Dichter hat mit seiner Zeit nur soviel zu schaffen, als seine Schwächen aus ihr, die roh und verbildet war, entschuldigend zu erklären sind. Wo er seinen Stoff zu erkennbar aus seiner Zeit nimmt, wie im „Werther“, ist er zu tadeln. Wahrhaft groß aber ist er, wo er die Forderung des Nationalen erfüllt; die Jugenddichtungen, die national sind, sind nicht nur einfache Durchgangsstadien, sie haben selbständigen Wert; „Götz von Berlichingen“, noch mehr die Lieder haben Ewigkeitsgehalt.

Wenn Friedrich Schlegel die Kunst des jungen Goethe im allgemeinen nicht sehr hoch einschätzt, so geschieht es nicht, weil er ihn verkennt, sondern weil er weiß, daß dieser Dichter noch Größeres leisten kann, vielleicht berufen ist, das

---

[1]) Auch in der Rezension von 1808 macht er auf die Vergleichung r Lesarten der Gedichte aufmerksam und führt selbst eine an. (F. S. S. 184.)

Ideal der Dichtkunst zu erreichen, das der Romantiker sich gebildet hat. Immer näher sieht er ihn diesem Ziele kommen, und in Vorahnung und fester Zuversicht künftiger nicht mehr zu übertreffender Dichtergröße nennt er ihn „göttlich". Mit einem Gefühl bitterer Enttäuschung, wenn der Diplomat dessen noch fähig war, mag er, als er nun sah, wie der Meister vom fast ergriffenen Ziele immer weiter zurückkam, in der Ausgabe seiner sämtlichen Werke aus dem „göttlich" ein „reich begabt"[1]) gemacht haben.

Von gleicher Liebe und gleichem Haß beseelt, begeistert sich und schmäht Dorothea Schlegel mit ihrem Gatten, und ohne ihre geistige Bedeutung zu unterschätzen, darf man sich daher nicht verhehlen, daß ihre Urteile oft einen fremden Stempel tragen. Friedrich Schlegel sagt von ihr in dem Aufsatz „Über die Philosophie. An Dorothea": „Freilich ist es dir auch Ernst mit der Poesie, und in den zwei oder drei großen Dichtern, den einzigen, die du eigentlich liesest und immer wieder liesest, suchst du unendlich viel, vorzüglich aber das Höchste, eine würdige, treffende Darstellung der schönsten Menschheit und Liebe."[2]) Zu diesen zwei oder drei großen Dichtern gehört natürlich auch Goethe; seine Werke kennt sie alle, und so kann sie bei jener berühmten Zusammenkunft im Jahre 1799,[3]) da Goethe „einen großen und unauslöschlichen Eindruck" auf sie machte, seine Person mit allen seinen Werken, die ihr in der Eile einfallen, vergleichen. Da findet sie denn, „daß er dem ‚Meister' und dem ‚Hermann' am meisten ähnlich sieht. Am allerwenigsten konnte ich aber den ‚Faust' in ihm finden, alles andre aber ganz deutlich, die ‚vermischten Gedichte', ‚Tasso', ‚Egmont', ‚Werther', ‚Götz', ‚Elegien', überhaupt alles, alles!" Die Wilhelm-Meister-Epidemie hat natürlich auch sie ergriffen, und sie liest ihn immer wieder und wieder, er kommt ihr nicht vom Tisch und aus dem Gedächtnis, aber ihrer innersten Natur ist er so gerade entgegen, daß sie ihn nicht versteht. Und denselben Eindruck hat sie von

---

[1]) Z. B. Jugendschr. Bd. 2, S. 171 und F. S. Bd. 8, S. 102. — [2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 326. — [3]) Dorothea Bd. 1, S. 20, 22f.

Goethe.[1]) Denn unauslöschlich war jener große Moment ihres Lebens doch nicht; es war eben nur ein Moment gewesen. Schon 1804 vertraut sie der „Paula", daß sie, solange sie Goethe kenne, Mißtrauen gegen ihn gehabt habe, weil er „kein Gemüt und keine Liebe" habe, „und wenn es damit nicht richtig ist, kann alles auf die Länge nicht gut werden".[2]) Jetzt liebt sie eigentlich nur noch seine scherzhaften kleinen dramatischen und vermischten Gedichte, in denen sie Witz und lebendigen Scherz und eigentlich philosophischen Spott findet, und eine Deutschheit, die Goethe so gut kleide.[3]) Seine Richtung auf dem Gebiete der bildenden Kunst aber und sein vermeintlicher Atheismus übertäuben von dann ab jedes vernünftige Urteil bei ihr.[4]) Und die Worte, die einst August Wilhelm Schlegel auf Goethes Feinde gemünzt hatte: „Und, Tote selbst, begraben sie die Toten,"[5]) wendet sie jetzt auf diesen selbst an, indem sie ihren Sohn beruhigt: „Lassen wir die Toten ihre Toten begraben."[6])

Über einzelne Werke des jungen Goethe äußert sie sich nicht ausführlicher, ausgenommen den „Faust". Ihn hatte sie schon um 1800 „kein Fragment, sondern Fragmente"[7]) genannt, und dieses Urteil behält sie auch unmittelbar nach Erscheinen des ersten Teils bei: „es sind nur noch mehrere Fragmente".[8]) Fausts Monolog über das Evangelium Johannis findet sie nicht so tief und reich wie einen ähnlichen bei Calderon. „Ergreifenderes aber und so bis ins tiefste erschütternd habe ich nie etwas gelesen als die letzte Szene von Gretchen im Gefängnis." Diese ganz deutsche Szene ist „romantisch-tragisch im allerhöchsten Sinn", eine Eigenschaft, die sie Goethes Kunst früher abgesprochen hatte.[9]) Mit einer ähnlichen Szene aus Tiecks „Genoveva" kann sie diese, wozu sie wohl Friedrich a[illegible] gefordert hatte, nicht vergleichen. Als ihr später [illegible] ständnis für Goethe abgeht, erklärt sie 1816 geleg[illegible] Cornelius' Faustbildern, daß die Dichtung „wegen

---

[1]) Dorothea Bd. 1, S. 96. — [2]) Dorothea Bd. 1, S. 148 f. — [3]) [illegible] Bd. 1, S. 253 (Tagebuch 1804). — [4]) Vgl. Dorothea Bd. 1, S. 155, [illegible] S. 195, 357, 452. — [5]) A. W. S. Bd. 1, S. 351; Jugendschr. Bd. 2. [6]) Dorothea Bd. 2, S. 388. — [7]) Dorothea Bd. 1, S. 97. — [8]) Dor[illegible] S. 243. — [9]) Dorothea Bd. 1, S. 253.

Subjektivität“ keine allgemeine Teilnahme erregen könne, dem Auslande sogar „vollkommen unverständlich und uninteressant“ sein müsse.[1]) Ihrem mitfühlenden Frauenherzen aber macht es Ehre, wenn ihr, allerdings noch 1808 nach dem frischen Eindruck der Lektüre, trotz allen Schmähungen über den jetzt Verachteten bei diesem „Faust“ klar wird, „daß Goethe wohl nicht so glücklich ist, als man in den Werken seiner mittlern Zeit ihn wohl halten möchte. Es ist doch eine rechte Bitterkeit darin trotz der anscheinenden Lustigkeit“.[2])

Nach Wilhelm Diltheys zutreffendem Urteil sind Friedrich Schlegel und Schleiermacher „zwei wahrhaft wahlverwandte Naturen“;[3]) deshalb sei das Verhältnis des Berliner Theologen zu dem Abgott in Weimar gleich an dieser Stelle kurz betrachtet, zumal auch er den Jugenddichtungen Goethes nicht zuzustimmen scheint. Für die Stellung Schleiermachers zu Goethe ist es zweifellos nicht ohne Einfluß geblieben, daß jener fern von der thüringischen Universitätsstadt weilte und somit nicht in den Taumel der Jenenser romantischen Freunde hineingezogen wurde. Deswegen fehlt ihm in der Anschauung Goethes der Zug, der allen diesen Romantikern, wenn auch zum Teil nur auf kurze Zeit, eigen ist: die Liebe; und so kann er 1802 an Eleonore Grunow schreiben: „Des Geistes wegen liebe ich niemanden. Schelling und Goethe sind zwei mächtige Geister, aber ich werde nie in Versuchung geraten sie zu lieben, [und wie er mit Hinblick auf andre sehr treffend hinzusetzt] gewiß aber auch es mir nie einbilden.“[4]) Dazu kommt, daß er die persönliche Bekanntschaft Goethes, die ja so stark auf Dorothea gewirkt hatte, erst 1805 macht, wobei er dann erklärt, daß, wenn sich auch Goethe wie seine Werke und Kunstansichten zu seinem Nachteil verändert habe, diese immer noch herrlich seien, und jener „eine der edelsten und liebenswürdigsten Gestalten, die man sehen kann“.[5]) Den „Wilhelm Meister“ hat auch er mehrere Male gelesen; zuerst besonders von der Art entzückt, wie Goethe in den ersten

[1]) Dorothea Bd. 2, S. 393. — [2]) Dorothea Bd. 1, S. 244. — [3])
Das Erlebnis und die Dichtung, 2. Aufl., Leipzig 1907, S. 277. — [4])
macher Bd. 1, S. 320. — [5]) Schleiermacher Bd. 2, S. 35 f.

Teilen die deutsche Prosa zu einem beispiellosen Grade der Vollkommenheit getrieben hat, später in gemeinsamer Lektüre mit Henriette Herz tiefer in den Gehalt des Werkes eindringend, das ihm nunmehr aber fremder wird, so daß er es der Schwester nur „der Merkwürdigkeit wegen“ zu lesen empfehlen kann.[1]) Wie auch Novalis findet Schleiermacher in jener Zeit, daß Tieck der deutschen Literatur etwas sei, was ihr Goethe nicht sein könne.[2]) An der Rezension Friedrich Schlegels vom Jahre 1808 hat er seine „große Freude“ gehabt.[3])

Der predigende Stürmer und Dränger, der nach Rudolf Hayms Ansicht mit seinen „Reden über die Religion“ eine „zukunftreiche wissenschaftliche Entwicklung ankündigte“, ähnlich wie Goethes „Götz“ und „Werther“ einen Umschwung der deutschen Dichtung angekündigt hatten,[4]) hat zu diesen gleich den seinen aufrührend wirkenden Werken kein besonderes Verhältnis gewonnen. Zwar war auch er als Seminarist 1785 „lüstern“ auf den „Werther“, wird ihn auch wohl verschlungen haben, aber wahrscheinlich nur, weil das Buch verboten war;[5]) in späteren Jahren zeigt er wenigstens kein Interesse mehr dafür; ebensowenig, wie für die andern Jugendwerke Goethes; denn wenn er des öfteren „Claudine von Villa Bella“ zitiert,[6]) so meint er damit das Singspiel, das ja der jugendlichen Geniedichtung fern genug ist. Ob vielleicht seine eigenen dichterischen Pläne Einflüsse des jungen Goethe zeigen, ist später zu betrachten.

Der Gruppe Friedrich Schlegel, Dorothea, Schleiermacher steht ganz symmetrisch eine andre gegenüber: August Wilhelm Schlegel, Caroline, Schelling.

Vortrefflich zieht Rudolf Haym[7]) eine Parallele zwischen Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Bei aller unverkennbaren Familienverwandtschaft sind sie verschieden „nach Charakter und Begabung und folglich in ihrem Streben

---

[1]) Sc[illegible] — [2]) Schleiermacher Bd. 1, S. 239. — [3]) Schlei[illegible] [illegible]m S. 417. — [5]) Schleiermacher Bd. 1, [illegible] [illegible] ebenso Fr. Schlegel in: C[illegible]

und Leisten". Beide gehen vom Studium der Antike aus; aber während Friedrich lange nicht darüber hinauskommt, erweitert Wilhelm schon früh den Kreis seiner ästhetischen Sympathien. Beide sind geistreich ohne schöpferische Kraft, der eine mehr dichterisch, der andre mehr philosophisch veranlagt; jenem wird alles zur glatten Form, diesem zur paradoxen Pointe. Der ältere ist ruhiger, besonnener, früher fertig; der jüngere immer in Gärung, schwankend in Plänen, Überzeugungen, Formen. Dieser in seiner Kritik leidenschaftlich hart und einseitig, tief eindringend, tadelnd, was er eben noch bewundert hatte; jener weitherzig und biegsam, konsequent in seinen Urteilen, da er immer das schätzt, was ihm selbst eigen ist: „das Schickliche, das Elegante, das Gefällige, das Korrekte". Aus allem diesem folgt, daß eine Betrachtung des Verhältnisses Wilhelm Schlegels zum jungen Goethe in andrer Weise geschehen kann, als bei seinem Bruder. Denn da seine Ansichten im wesentlichen unverändert feststehen, brauchen sie nicht chronologisch verfolgt zu werden. Während man ferner, um Friedrichs Urteil über irgendein dichterisches Werk kennen zu lernen, mehr oder weniger den ganzen Apparat seiner gesamten Kunstanschauung heranziehen muß, ist dies bei Wilhelm nicht nötig; denn wenn die Stellung Friedrichs zu Goethes Jugendwerken davon abhängig ist, welche von dessen Dichtungen überhaupt ihm gerade als sein schöpferischer Höhepunkt erscheint, ist Wilhelms Ansicht über den jungen ganz unabhängig von der über den alten Goethe.

Mit denselben homerischen Zeilen:[1])

„Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne,
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht' als Baum in den Wolken"

vergleicht Wilhelm Schlegel im Jahre 1808, wie zwölf Jahre vorher sein Bruder, die Universalität Goethes mit der Wandelbarkeit des Proteus; und nur ungern enthielt er sich 1797 am Ende seiner Rezension von „Hermann und Dorothea"[2]) eines „Rückblicks auf Goethes dichterische Laufbahn, so fruchtbar

[1]) A. W. S. Bd. 6, S. 415 gegen Ende seiner 1808 in Wien gehalt[enen] Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; Jugendschr. Bd. 1, 8[...] — [2]) A. W. S. Bd. 11, S. 220.

an belehrenden Zusammenstellungen, selbst an wichtigen Andeutungen über das Bedürfnis unsrer Bildung und das Streben des Zeitalters, von der Originalität zur vollkommnen Gesetzmäßigkeit schöner Geisteswerke, von der Erscheinung der Unabhängigkeit des Individuums zum Abdruck reiner Menschheit in ihnen fortzugehen, eine solche Übersicht auch sein würde". Unter allen diesen Verwandlungen erkennt man „denselben freien und kräftigen Dichtergeist";[1]) denn jede neue Form, in der Goethe auftritt, „ist ein neuer Beweis seiner Selbständigkeit".[2]) Goethes Dichtkunst ist daher auch nach Wilhelms Ansicht durchaus progressiv. Die Epoche der Jugenddichtungen ist nur ein Meilenstein auf dem Wege zum wahren Ziel, dem Ideal moderner Dichtkunst, aber ein Meilenstein, der zurückgelegt werden mußte. Die Bahn zu wahrer Dichtergröße mußte erst frei gemacht werden, eine Aufgabe, die der künftige Meister teilweise selbst übernahm, indem er einerseits vom Irrtum seiner Zeit befangen war, anderseits doch gegen sie und ihre Tendenzen protestierte, und zwar durch erhabene Würde oder durch lachende Satire. Die Werke des jungen Goethe sind nur „Protestationen gegen die konventionelle Theorie, Verteidigungen der Natur gegen die Eingriffe der Verkünstelung".[3]) Die Dichtungen, die diese Aufgabe am besten erfüllen, sind die wertvollsten. Aber auch sie sind noch weit vom Ziel entfernt; sie erheben nur im geringen Maße Anspruch darauf, wahre Kunstwerke zu sein. Aus ihnen und durch sie erst entwickeln sich die wahren Kunstwerke so, wie die „Vertraulichkeit, Unmittelbarkeit und lebendige Raschheit" des Jugendstils zur „schmucklosesten Eleganz und edelsten Einfalt"[4]) der Sprache des Fünfzigjährigen wird. Bleibt demnach Goethe auch für Wilhelm Schlegel „der Wiederhersteller der Poesie in Deutschland", so gründet sich diese Ansicht nicht auf die Mißverständnisse seiner Jugenddichtungen, sondern darauf, daß er, und er allein, aus dem Nebel der Verwirrung zur Klarheit des [illegible] und Künstlers sich durchgerungen hat.[5])

[1]) A. W. S. Bd. 6. [illegible] Preuß.
Jahrb. 1862 S. 202. — [illegible] —
[5]) Vorl. Bd. 2, S. 93; [illegible]

Er war, wie Schlegel nach 1820 an Rémusat schreibt:[1]) „en même temps le magicien et la dupe de ses propres prestiges". Seine sentimentalen Jugendwerke, in denen er sich mit seinen Helden identifiziert, „en portent les traces non équivoques". Goethe selbst zwar, „doué d'un naturel vigoureux, d'un esprit pénétrant et porté au sarcasme, guérit bien vite de la maladie qu'il avait inoculée aux autres: il arriva sain et sauf au rivage"; aber wehe denen, die ewig verblendet blieben! Denn wie keine Literatur so reich ist an „Ausgeburten der Originalitätssucht" wie die deutsche,[2]) so tritt auch in keiner so häufig die Erscheinung zutage, wie ein Heer von Nachtretern den wirklichen Originalgeist nachäfft.[3]) Diese „débiles admirateurs se débattaient encore dans un déluge de larmes dont il avait occasionné le débordement". Das waren jene Genies der sogenannten Sturm- und Drangzeit, die „ihre ganze Zuversicht auf Darstellung der Leidenschaften setzten, und zwar mehr ihres äußeren Ungestüms als ihrer innern Tiefe",[4]) die auf die Begriffe von Originalität und Genialität ihr ganzes dichterisches Vermögen, „wie auf eine glückliche Karte", wagten.[5]) Nur ein Irrtum konnte sie zu der Behauptung bringen, daß Poesie „gar keine Kunst, sondern ein besinnungsloser, fast unbewußter Erguß der Natur sein" solle; ein gewaltiger Irrtum: denn wie kann man die Entgegensetzung von Kunst und Natur als absolut fixieren, „da doch echte vollendete Poesie ebensosehr Kunst als Natur sein muß und eins immer in das andere übergeht".[6]) Auch diese Kraftgenies hatten zwar das Bedürfnis, ihre Hervorbringungen historisch anzuschließen, und wandten sich Shakespeare, Ossian, der Volkspoesie zu; sie gaben damit sogar einen „Ausblick in das romantische Gebiet", aber „bei einer solchen échappée de vue" mußten ihnen die Gegenstände ganz anders und natürlich falsch erscheinen.[6]) Wenn ihnen der kleinste Grad von Ein-

---

[1]) E. Schmidt, Ein verschollener Aufsatz A. W. Schlegels über Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" in: Festschrift zur Begrüßung des 5. allg. deutschen Neuphil.-Tages zu Berlin 1892, S. 86ff. — [2]) A. W. S. Bd. 8, S. 13 (Athen.-Fragm. 1798); Vorl. Bd. 2, S. 22. — [3]) A. W. S. Bd. 6, S. 424. — [4]) A. W. S. Bd. 8, S. 143f. (an Fouqué 12. 3. 1806). — [5]) A. W. S. Bd. 8, S. 74 (1800). — [6]) Vorl. Bd. 3, S. 83f.

sicht und Vernunft schon der Genialität Abbruch zu tun schien, so mußte der Erfolg auch danach sein.[1]) Wenn diese Leute in trunkener Hoffnung meinten, daß man „nicht nur ohne Theorie und Kritik, sondern ohne alles gründliche Kunststudium das Höchste in der Poesie“ erreichen könne,[2]) so konnten sie eben nur „ein ungebührliches Getobe der Leidenschaften“[3]) zuwege bringen. Welche Verachtung liegt für den „schicklichen“ und „korrekten“ Wilhelm Schlegel in dem „Getobe“! In gerechte Vergessenheit sind die Werke der Kraftgenies versunken und bedürfen keines weiteren Studiums; der junge Goethe aber, der unschuldige Verschulder dieser Literaturepoche, hat Anspruch auf Beachtung, eben weil er nicht in der Verwirrung stecken geblieben ist, und weil August Wilhelm Schlegel seine Untersuchungen immer vom Standpunkte einer umfassenden historischen Kritik unternimmt.

Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische, wie Wilhelm Schlegel am Ende seiner Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur verkündet.[4]) Aber dieses historische Schauspiel muß auch wirklich allgemein national sein, darf sich nicht an Lebensbegebenheiten einzelner Ritter und kleiner Fürsten hängen, es muß aus der Tiefe geschichtlicher Kenntnis geschöpft sein und uns ganz in die große Vorzeit versetzen. Die gewaltige Aufgabe, die sich dem Dichter darstellt, heißt: „die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen“. Das ist in bewunderungswürdigster Weise Shakespeare gelungen und nicht in Nachahmung des Briten, sondern in einer „durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregten Begeisterung“[5]) auch dem jungen Goethe, der ja überhaupt für Shakespeare „ein neues Medium der Erkenntnis“ geworden ist.[6]) Auch der „Götz von Berlichingen“ geht zwar von der Lebensbeschreibung eines einzelnen Ritters aus, aber er erhebt sich darüber hinaus, und „das Ganze hat einen großen historischen Sinn, es stellt nämlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen, aber kräftigen Unab-

[1]) Vorl. Bd. 1, S. 29. — [2]) A. W. S. Bd. 8, S. 65. — [3]) A. W. S. Bd. 8, S. 107. — [4]) A. W. S. Bd. 6, S. 433f. — [5]) A. W. S. Bd. 6, S. 412. — [6]) A. W. S. Bd. 12, S. 35.

hängigkeit und des folgenden der politischen Zahmheit“,[1]) wie schon Friedrich Schlegel lange vorher bei seiner ersten eingehenden Beschäftigung mit diesem Drama erkannt hatte. Mit „Götz“ hat Goethe eine ganz neue Epoche unserer Bühne im Guten und Bösen gestiftet; im Bösen, indem diese Dichtung schuldlos die Wurzel aller nachherigen abenteuerlichen und rohen Ritterschauspiele und -romane wurde;[2]) im Guten, indem in ihr gegen den „willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war“,[3]) protestiert wurde. Freilich ging er insofern zu weit, daß er die Vorstellung auf der Bühne gar nicht berücksichtigte, sondern ihrer Unzulänglichkeit sogar in jugendlichem Übermut zu trotzen schien.[1]) Goethes Laufbahn weist ja überhaupt mehr dramatische als theatralische Studien auf,[4]) er besitzt „zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht ebensoviel theatralisches Talent“.[5]) Um so schlimmer, da er bei dieser Richtung seiner Kunstentwicklung nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unseres Theaters hatte, den er hätte haben können und haben müssen. Den Philologen Wilhelm Schlegel interessiert am „Götz“ noch besonders die Sprachbehandlung. Hatten sich in die Prosa des „Egmont“, der als ebenfalls romantisch-historisches Schauspiel in seinem Stil zwischen dem „Götz“ und Shakespeares Form steht, schon Jamben eingeschlichen,[6]) so verwirft Goethe noch in seinem Jugendwerk „außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck“ auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache, und zwar in einer Kühnheit, die Lessings Grundsätze der Natürlichkeit zu übertreffen sucht. Durch das Bestreben, jede dichterische Umschreibung zu vermeiden und die Darstellung die Sache selbst sein zu lassen, war täuschend genug der Ton eines entfernten Zeitalters zu hören, allerdings täuschend nur für diejenigen, wie der Germanist Schlegel einschränkt, die „die geschichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unsere Altvordern selbst reden“. Die altdeutsche Treuherzigkeit aber ist auf das rührendste ausgedrückt, und die mit nur wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken

---

[1]) A. W. S. Bd. 6, S. 413. — [2]) A. W. S. Bd. 7, S. 37; Bd. 10, S. 32; Vorl. Bd. 2, S. 22. — [3]) A. W. S. Bd. 6, S. 412. — [4]) Vorl. Bd. 2, S. 392. — [5]) A. W. S. Bd. 6, S. 417f. — [6]) A. W. S. Bd. 6, S. 414; Bd. 7, S. 66.

unwiderstehlich;[1]) besonders, wie August Wilhelm schon 1789 erkennt, in ihrer großen Simplizität die Szene des heimlichen Gerichts.[2])

Den Gesetzen der in Regeln eingezwängten Poesie, die Goethe im „Götz" mißachtet hatte, gehorcht er in seinem nächsten Drama, weil er bei allem Mangel an theatralischem Talent doch ein warmer Freund des Theaters ist. So unterwirft er sich den Forderungen der Gewohnheit und des Zeitgeschmacks und opfert ihnen „ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier", den „Clavigo".[3]) Das Gebiet, das der Stürmer und Dränger soeben erobert hatte, läßt er also jetzt wieder verloren gehen, und darin liegt die Minderwertigkeit dieses Stückes, denn Goethes Kunst ist ja doch progressiv. Dazu kommt, daß zu den bürgerlichen Ansichten des Schauspiels der phantastische Schluß nicht paßt; die nach Schlegels irriger Annahme durch den „Hamlet" beeinflußte Katastrophe sticht vom Ton und Kolorit der ersten Akte in störendster Weise ab. Ebenso unsympathisch wie „Clavigo" ist Wilhelm Schlegel die „Stella",[3]) in der sich Goethe seiner Ansicht nach an Lessing anlehnt, indem er dessen Experiment der Modernisierung der Virginiageschichte mit der des Grafen von Gleichen nachahmt. „Aber es geriet damit noch übler"; denn das Rührende, Treuherzige, Erbauliche jener Kreuzzugssage wird hier zur Nahrung der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen. Die Umwandlung des Werkes in ein Trauerspiel, „worin Fernando und Stella verdientermaßen umkommen", erfüllt Wilhelm Schlegel mit Befriedigung.[4]) Während aber Goethe von der Schuld an den üblen Folgen des „Götz" freizusprechen war, wird ihm (und Schiller) für diese Stücke der Vorwurf gemacht:

„Was ihr gefrevelt in schwärmender Jugend,
Kommt euch, bei reiferer männlicher Tugend,
Auf dem Theater zu Hof und zu Haus.
Stella, Clavigo, Kabale, Fiesco,
Räuber, gemalt in dem krudesten Fresko,
Brüteten Iffland und Kotzebue aus." [5])

---

[1]) A. W. S. Bd. 6, S. 412. — [2]) A. W. S. Bd. 10, [illegible]
Bd. 6, S. 413; Vorl. Bd. 2, S. 392. — [4]) A. W. S.
12. 3. 1806). — [5]) A. W. S. Bd. 2, S. 203.

Noch weniger als „Clavigo“ und „Stella“ wird Wilhelm Schlegel den „Leiden des jungen Werthers“ gerecht. Ja man kann wohl sagen: er versteht sie nicht; das geht schon aus dem Versuch eines Verständnisses hervor, den er macht, indem er diese Dichtung lediglich hält für „eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse“.[1]) Der Gründe sind genug, warum ihm dieses Werk so wenig schätzenswert erscheint. Einmal ist das Historische in der Darstellung die schwache Seite, während das Lyrische allerdings nicht zu tadeln ist. (Im Historischen und Lyrischen sieht Schlegel das doppelte Element des Romans.[2]) Was ist ferner dieser Werther für ein trauriger Held — mögen auch seine Leiden „ein wenig tiefer“[3]) gehen als die Lafontainescher Empfindsamkeitsprotzen — wenn er den Ossian dem Homer weit vorzieht, Ossian, der Wilhelm nur ein Gegenstand der Verachtung und des Spottes ist; freilich erschießt sich Werther „aber auch bald, nachdem er dies verzweiflungsvolle Urteil gefället hat.“[4]) Endlich ist die Dichtung verwerflich, wie „Stella“ und „Clavigo“, wegen des Unheils, das ihr herumspukender Schatten in einer Flut empfindsamer Romane angerichtet hat. Kann man auch dieses Unheil nicht „à la seule influence de Goethe“[5]) zuschreiben, so trägt dieser doch die meiste Schuld an dem Wertherfieber, über das sich Wilhelm Schlegel in dem Briefe an Rémusat ausläßt. Er begründet diesen Vorwurf mit den schon oben angeführten Sätzen, erkennt aber nicht, daß sich Goethe schon durch das Niederschreiben des „Werther“ vor dieser Krankheit gerettet hat. Er sieht die Genesung erst in dem Spotte, den der Meister selbst über seine Jugendsünde im „Triumph der Empfindsamkeit“ ausgießt, und er behauptet, daß Goethe „ne saurait se tirer d'affaire avec plus de grâce et d'habileté“. Ja dieses Scherzspiel, ist es auch nur „ein züchtiger Aristophanes in feiner Gesellschaft und am Hofe“, so bleibt es doch ein Aristophanes, höchst genial in seiner „komischen Willkür und phantastischen

[1]) A. W. S. Bd. 6, S. 412. — [2]) Vorl. Bd. 3, S. 204. — [3]) A. W. S. Bd. 12, S. 26. — [4]) Vorl. Bd. 2, S. 111. — [5]) Dieses wie die folgenden französischen Zitate sind wieder entnommen dem Aufsatz von E. Schmidt in der Festschrift Berlin 1892, S. 86ff.

Symbolik".[1]) Auch die Einführung des Monodrams erinnert an den griechischen Komödiendichter, „chez qui l'on trouve aussi des morceaux lyriques sublimes au milieu des bouffonneries". Mit einer Betrachtung über diese Goethesche Farce und einer Bloßlegung ihrer Wurzeln hat der Bonner Professor, wie Erich Schmidt sagt, Abschied genommen von der deutschen Literaturgeschichte.

Überhaupt hat August Wilhelm Schlegel für des jungen Goethe humoristische Kunst sehr viel übrig. Schon die „Mitschuldigen",[2]) „in bürgerlichen Sitten ein gereimtes Lustspiel nach den französischen Regeln", erscheint ihm als „vollkommenes Lustspiel". Und noch herzlicher lacht der Romantiker über die kleinen Teufeleien des jugendlichen Spötters, so wenn dieser dem vielgeschmähten Wieland „das Bad schön gesegnet" hat,[3]) oder wenn er französische tragische Kunst meisterlich parodiert. Auf diesem Gebiete der Dichtkunst freilich ist Wilhelm Schlegel zu Haus, und sein Urteil ist nicht zu unterschätzen, wenn er das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern"[4]) eine „unvergleichliche Posse" nennt und immer von neuem lacht über die herzbrechenden Gespräche zwischen Ahasver und Haman, zwischen Esther und Mardochai. Er zieht die umgearbeitete Alexandrinerfassung vor, sie scheint ihm „ein gutes Teil burlesker", da sich der Satyr nicht sogleich als Satyr ankündigt, sondern hinter einer großen tragischen Maske hervorlacht. Ebenso ist ihm auch die zweite Fassung der „Claudine" und des „Erwin" lieber als die ursprüngliche. In beiden Dichtungen gehören die Jamben der Umarbeitung zu den besten, die Goethe gelungen sind;[5]) aus der „Claudine", die Schlegel ganz besonders zu lieben scheint, da er wie Schleiermacher und sein Bruder des öfteren Stellen aus ihr zitiert, gefällt ihm noch ganz besonders das Lebensmotto des poetischen Vagabunden, „eines lustigen und feinen Abenteurers": „Toll aber klug", das er einmal als den Charakter mancher genialischer Werke bezeichnet, ein anderes Mal auf die Stücke des Aristophanes anwendet.[6])

---

[1]) A. W. S. Bd. 6, S. 415. — [2]) A. W. S.
S. 392. — [3]) A. W. S. Bd. 9, S. 201 (1802). —
(1796). — [5]) A. W. S. Bd. 7, S. 194 (ca. 17
(Athen.-Fragm. 1798); Bd. 5, S. 193 (1[illegible]

Von den Bahnbrechern für das Verständnis des „Faust“ ist einer der ersten und wichtigsten: August Wilhelm Schlegel.[1] In einer herrlichen kleinen Besprechung kündigt er 1790 den Lesern der Göttingischen Gelehrten Anzeigen „Faust, ein Fragment“ an, mit der Befürchtung, daß der Sinn dieser dramatischen Dichtung zu tief liege, zu umfassend, wegen der fragmentarischen Form zu unentwickelt sei, als daß ihn nicht ein großer Teil der Leser übersehen werde. Er freilich hat ihn nicht übersehen und bewundert ihn zugleich wegen Stoff und Form. Dem Stoff, in dem „Goethe die Volkssage nach seinem Zwecke erhöht und erweitert hat“, widmet er später in seinen Berliner Vorlesungen eine Studie, die die Entwicklung des Volksbuches verfolgt bis zu der Zeit, wo „unsere Literatur im eigentlichen Verstande mit Fäusten geschlagen“ wurde. Was ist aber unter Goethes Händen daraus geworden: bei ihm ist Faust „ein Mensch, für dessen Verstand die Wissenschaft, für dessen ungestümes Herz sittlich gemäßigter Genuß zu eng ist“. Seine Empfindungen tragen das „Gepräge angeborener Hoheit und echter Liebe zur Natur“ an sich. Dieser Faust drängt in einem Augenblick über die Grenzen der Menschheit hinaus, um im nächsten sich dem Teufel wilder Sinnlichkeit preiszugeben; er bleibt frei von der fühllosen Spottsucht des Dämons, ohne anderseits ihn wieder entbehren zu können; er ist „gleich weit entfernt von behaglicher untätiger Ruhe und von der Freude gelungener Tätigkeit“. Er verwirft das tote Gerippe der Wissenschaft und zerstört den häuslichen Frieden eines Mädchens, „das in sittsamer Eingeschränktheit, in kindlicher Genügsamkeit für sich hinlebt“. „Dies alles ist hinreißend dargestellt und nach Goethes Art mit einer Art von Sorglosigkeit und doch mit der treuesten Wahrheit hingeworfen.“ Wilhelm Schlegel gehörte auch zu den wenigen Lesern, die über Fausts weiteres Schicksal nachgrübelten. Daß sein Weg ins Verderben führt, ist klar, aber wird sich das nur über den äußeren Zustand erstrecken oder auch auf den inneren Menschen? Wird er sich selbst treu bleiben oder selbst zum Teufel

[1] A. W. S. Bd. 10, S. 16 ff. (1790), Bd. 7, S. 66 (1827), Bd. 6, S. 415 ff.; Vorl. Bd. 3, S. 153—160.

werden? „Diese Frage bleibt noch unaufgelöst.“ Nachdem er dann zu Beginn seiner Berliner Vorlesungen die gänzlich unverständliche Erklärung abgegeben hat, daß sich im „Faust“ die Anerkennung des echtern christlichen Geistes in Poesie dargestellt habe,[1]) ist ihm 1804 das Fragment wieder ein „unaufgelöstes Rätsel“, das „man bewundern muß, ohne die Absichten des Dichters ganz überschauen zu können“. So viel erkennt er aber, daß Goethe „die eigentümlichsten Anschauungen seines Genius und seines Lebens in diese Dichtung konzentriert“ hat, auch sieht er, daß die Darstellung geflissentlich nicht historisch ist, sondern die „neuere Zeit in Gedanken, Kenntnissen und Sitten angebracht ist“. Darum darf man das Werk auch nicht als einen Faust ansehen, sondern als ein Vehikel, in dem sich „Goethes Geist selbst in einer erhabenen und fast nicht zu erschöpfenden Offenbarung“ zeigt; wie es ja Goethe überhaupt immer darum zu tun ist, „seinen Genius in seinen Werken auszusprechen“.[2]) Auch nach der Gestalt von 1808 schließlich ist „Faust“ immer noch ein Bruchstück; es liegt anscheinend in seiner Natur, eins bleiben zu müssen.[3]) Schlegel weiß nicht, ob er zu der Höhe, die der Dichter oft darin erschwingt, hinanstaunen oder vor den Tiefen, die sich den Blicken auftun, schwindeln soll. Jedenfalls ist dieses „labyrinthische und grenzenlose Werk Goethes eigentümlichste Schöpfung“. So wenig aber wie mit Goethes eigenen, so wenig läßt es sich auch mit den Produkten irgendeines andern dramatischen Dichters vergleichen. Als der beste Kommentar übrigens für dieses Werk erscheinen ihm — ganz anders als Dorothea — die Zeichnungen von Cornelius.[4]) Einzig wie die Anlage des Werks ist die Behandlung. „Es herrscht hier kein Hauptton, keine Manier, keine allgemeine Norm, nach der sich der einzelne Gedanke fügen und umbilden muß. Nur das eine Gesetz scheint sich der Dichter gemacht zu haben, dem freiesten Gange seines Geistes zu

---

[1]) Vorl. Bd. 1, S. 353. — [2]) A. W. S. Bd. 6, S. 413. — [3]) Noch 1832: „Ce poème, dès son origine, était condamné à ne rester qu'un fragment.“ Dies Zitat wie das folgende französische a. a. O. S. 84. Das hatte übrigens auch schon 1792 ein Kieler Rezensent erkannt, aber in oberflächlichem Sinne, s. Braun Bd. 2, S. 141 f. — [4]) A. W. [illegible] S. 156 (1799).

folgen. Daher die plötzlichen Übergänge von populärer Einfalt zu philosophischem Tiefsinn, von geheimnisvollen magischen Orakeln zu Sprüchen des gemeinen Menschenverstandes, vom Erhabenen zum Burlesken." Daher haben manche Szenen den Schein der Zufälligkeit, andere sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizziert, es wird in ihnen der Vorhang gleichsam nur einen Moment zu einem überraschenden Anblick gehoben; manche Szenen haben ihre eigene Exposition, Entwicklung, Auflösung in sich; einige sind von der höchsten dramatischen Kraft und von zerreißendem Pathos, wie die Ermordung Valentins oder die Kerkerszene. Ist somit immerhin „erstaunlich viel für die dramatische Kunst, sowohl in der Anlage als Ausführung, zu lernen", so würden doch „Fausts Zauberstab und Beschwörungsformeln" dazu gehören, um eine Aufführung ermöglichen zu können. — Einzig wie Anlage und Behandlung ist endlich die Versifikation. „Le poète a employé la plus grande variété dans les mesures, et toujours d'une manière caractéristique. Il y a une étonnante flexibilité, et un naturel parfait dans le dialogue, malgré la gêne de la rime." Hier hat Goethe wiederum ein neues Gebiet erobert, indem er die Weise unseres „wackeren Hans Sachs", dem er ein so herrliches Ehrengedächtnis in seinem eigenen Sinn gewidmet hat, nachahmt.[1]) Die Vermischung dieser Versart mit gereimten Zeilen von allen Maßen und Längen, auch mit regellosen lyrischen Rhythmen ist „Goethes eigener, einzig glücklicher Gedanke, mit einer Meisterschaft durchgeführt", die Wilhelm Schlegel immer in neues Erstaunen setzt. Fehlt auch manchmal die Spur mechanischen Fleißes, Energie und Ausdruck vermißt man nirgends. „Auch in der Versifikation des Faust ist alles unmittelbar und augenblicklich, alles ist Leben, Charakter, Seele, Geist und Zauberei." Aus dem „Faust" aber nimmt auch August Wilhelm, wie einst sein jugendlicher Bruder, sein Lebensmotto:

„Grau, junger Freund, ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum."[2])

---

[1]) Museum Bd. 1, S. 11; Vorl. Bd. 3, S. 59. — [2]) A. W. S. Bd. 7, S. 156 (ca. 1798); an Raumer in: Fr. v. Raumers Lebenserinnerungen und Briefwechsel, Leipzig 1861. Bd. 2, S. 301.

Wer einmal die Individualität von Goethes Charakter lieb gewonnen hat, so erklärt der junge Schlegel schon 1789, der freut sich auch, wenn er sie dem Kleinsten, das von ihm kommt, aufgeprägt sieht, der findet sie auch in den „vermischten Gedichten",[1]) in denen in Hans Sachsens Manier, in den vielen kräftigen und einfältigen Liedern, in den ohne Reim und Silbenmaß hingeschütteten Stücken, „die eher Skizzen, als vollendeten Gemälden ähnlich sind, und wo der Dichter gerade nur so viel vom Stoffe der Sprache nahm, als nötig war, um seine Idee vernehmlich zu machen"; in allen diesen zeigt sich derselbe „Geist, welcher Goethes größern Werken die Unsterblichkeit zusichert". Diese Dichtungen dürfen aber nicht überarbeitet werden, sie verlangen „durchaus alles Feuer, alle Liebe der ersten Ausführung".

Der Unterschied, der zwischen August Wilhelm und Friedrich Schlegels Anschauungen von Goethes Kunst besteht, tritt klar genug hervor; er findet seine Begründung, wie schon anfangs angedeutet wurde, wesentlich in der verschiedenen Geistesanlage der Brüder. Aber auch die Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen und erklärt sich daraus, daß auch Wilhelm Schlegels Betrachtungsweise historisch verfährt. Auch er betont Goethes Progressivität und Universalität und vergleicht den Dichter wegen dieser mit dem in allen Erscheinungen auftretenden Proteus.[2]) Diesen Vergleich entnimmt er einer Schrift seines Bruders; man wird überhaupt nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß sein Studium Goethes wesentlich von Friedrich beeinflußt ist. Wo grundlegende Anschauungen beider über den Meister übereinstimmen, hat der jüngere immer die Priorität, hat also zum mindesten die Anregung gegeben.[3]) Auch Wilhelm Schlegel betrachtet also Goethe historisch und erblickt ebenfalls verschiedene Epochen in seinem Schaffen. Aber während Friedrich in der älteren Periode lediglich die im übrigen wertlosere Stufe zu einer vollkommeneren Kunst sieht, erteilt Wilhelm gewissermaßen jeder Periode

[1]) A. W. S. Bd. 10, S. 3f. (1789). — [illegible] n 1792 ein Nürnberger Kritiker Goethe mit Pr[illegible] [illegible]o ein anderer 1795, s. Braun Bd. 2, S[illegible] an den Vergleich von „Hamlet" [illegible]

ihre besondere Aufgabe zu, und es kann dabei vorkommen, daß die Lösung dieser Aufgabe in irgendeinem Werke bei einer späteren Umarbeitung — denn auch er vergleicht die verschiedenen Fassungen — vom Dichter verkannt und verwischt und somit verschlechtert wurde; man denke an die „vermischten Gedichte". Die Aufgabe des jungen Goethe war der Protest gegen das, was die Entwicklung zu wahrer Dichtkunst hinderte. So der Regelnzwang des Dramas, gegen den der „Götz" Front macht; so Philistertum und Aufklärung, das zu bekämpfen teilweise die Aufgabe des „Faust" ist; so alle die Lächerlichkeiten und Narrheiten des Lebens und der Kunst, die man dadurch überwindet, daß man sie in Farcen und Satiren belacht. An einer Dichtung Goethes freilich scheitert Schlegels ganzes System: „Werthers Leiden" kann man nicht verstehen, wenn man darin nur eine Protestation sieht. Worin aber August Wilhelm seinen Bruder weit übertrifft, das ist das Verständnis und der Sinn für die Form und die Freude am Eleganten und Graziösen. Nicht durch Zufall zitiert er so häufig „Claudine von Villa Bella" oder findet er in Goethes Lyrik den Meister in vollkommenster Größe.

Ein Gegensatz in der Beurteilung Goethes, nicht unähnlich dem, wie er zwischen Friedrich Schlegel und seinem Bruder besteht, zeigt sich auch zwischen Dorothea und ihrer Schwägerin Caroline. Ist der ersteren Urteil nie rein von äußeren Einflüssen, so schöpft Caroline ihre Verehrung Goethes nur aus ihrem Herzen. Was sie einmal von sich sagt: daß sie zur Treue geboren war und treu geblieben wäre ihr Leben lang, wenn es die Götter gewollt hätten,[1]) das beweist sie Goethe gegenüber. Ihm hat sie die Treue bewahrt, seiner Person wie seinem Schaffen. Mit welcher Verehrung blickt die Zwanzigjährige zu dem Gewaltigen empor; welche Freude macht es ihr, ihn 1796 so holdselig wieder zu sehen,[2]) wie prächtig weist sie Schelling den Weg zu Goethe, um sich von ihm „augenblickliche Erquickung" zu holen,[3]) wie zagt sie um

---

[1]) Caroline Bd. 2, S. 42. — [2]) Caroline Bd. 3, S. 34. — [3]) Caroline Bd. 2, S. 3—5, 48 u. m.

sein von schwerer Krankheit bedrohtes Leben;[1]) und mit wie herrlichen Worten warnt sie August Wilhelm: „Lieber, stimme nicht in die Lästereien Goethes ein, die sie da unter sich zur miserabeln Mode gemacht haben.“[2]) Wie sie sich selbst treu geblieben ist, ein Musterbeispiel für den Katechismus Schleiermachers, so steht auch ihre Verehrung für Goethes Dichtungen ihr Leben lang unbeweglich fest. Sie sieht nicht mit den kritisierenden Augen ihres Schwagers drei Perioden in seinem Schaffen, sie kennt nur einen Goethe, und sie hält sich fern von den Extremen Friedrichs, der in ihm „teils einen Gott, teils einen Marmor“ sieht.[3]) „Mein Liebesmantel ist so weit, als Herz und Sinn des Schönen gehn“,[4]) und wo sie dieses Schöne bei Goethe findet, da liebt sie ihn, und wo sie es nicht findet, da sucht sie es, oder entschuldigt den Mangel; darum sind von den ihr so unsympathischen Xenien gewiß nur die „lustigen und unbeleidigendern“[5]) von ihm, daher muß man über den Mißgriff des „Groß-Cophta“ verzeihend hinwegsehen, denn Goethe ist nun einmal ein „übermütiger Mensch, der sich aus dem Publikum nichts macht, und ihm gibt, was ihm bequem ist“.[6]) Entrüstet aber schreibt sie 1792 an J. L. W. Meyer: „Nein, gegen die Natur hat er im Groß-Cophta gewiß nicht gesündigt. Ungerechter! Goethe hat auch sonst nur gewöhnliche Menschen — keine in die Höhe geschraubten Posas — und die liebte ich.“[7]) Was diese gewöhnlichen Menschen auszeichnet, die wahre und reine Natur, das ist ihr aber in der Dichtung Goethes identisch mit dem Schönen. Diese Natur und Schönheit findet sie im „Werther“ wie in der „Iphigenie“.[8]) „Werther“ wie „Stella“ kann schon die Achtzehnjährige nicht unnatürlich nennen, „es ist so romanhaft und liegt doch auch so ganz in der Natur, wenn man sich nur mit ein bischen Einbildungskraft hineinphantasiert“.[9]) Nach Friedrichs Ansicht ist ihr Urteil „unaussprechlich wahr und tief“, denn „sie dringt

---

[1]) Caroline Bd. 2, S. 19, 22. — [2]) Caroline Bd. 2, S. 152 (1801). — [3]) Caroline Bd. 3, S. 55. — [4]) Caroline Bd. 1, S. 87. — [5]) Caroline Bd. 1, S. 331. — [6]) Caroline Bd. 1, S. 93. — [7]) Caroline Bd. 1, S. 103. — [8]) Es ist wohl nicht zutreffend, wenn M. Joachimi-Dege S. 190 sagt, daß Caroline die neue Wendung Goethes zur Antike begeistert“ gewesen sei. — Bd. 1, S. 310.

tief ins Innere, und man hört das auch aus ihrem Lesen, wie die Iphigenie liest sie herrlich".[1]) Ihr Verständnis dieser Dichtung ist vielfach bezeugt; wie sie den „Werther" empfunden hat, dafür gibt sie selbst einen Beweis. Als sie 1783 durch einen Zufall Goethes persönliche Bekanntschaft verfehlt hat, schreibt sie der Freundin: „Wir konnten uns ihm nicht so ganz nahen, daß er uns liebgewonnen hätte, wie Werther das Plätzchen am Brunnen, wollten ihm also entfernt huldigen, wie Werther Lotten, da er sich auf die Terrasse warf, die Arme nach ihrem weißen Kleid ausstreckte — und es verschwand."[2]) Das sind nicht bloß scherzhaft gemeinte Reminiszenzen. Und wenn auch ein Bild, Lotte bei Werthers Grabe vorstellend, nur im Schlafzimmer hängt, „weil das in der Stube nicht gut genug war",[3]) die Dichtung selbst hatte gewiß einen Ehrenplatz. Später in ihrem Jenaer Kreis wird am Abend beim Tee der „Egmont" gelesen[4]) oder eine Aufführung der „Stella" geplant, in der sie die Cäcilie spielen will und sich zutraut, für diese eine besonders liebevolle Teilnahme zu erwecken.[5]) Der Anfang des „Faust" und der „Götz" haben vielleicht weniger Eindruck auf sie gemacht, wie natürlicherweise die Werke, in denen Goethe am stärksten als Stürmer und Dränger auftritt, ihr am fernsten liegen mußten. Für den geplanten Aufsatz August Wilhelms über Goethes Lyrik hätte sie ihm, nach Friedrichs Urteil, „gewiß sehr viel dazu helfen" können.[6]) Nicht treffender aber kann man ihr Verhältnis zu dem Weimarer Freunde schildern als mit Rudolf Hayms Worten:[7]) „Caroline war von den reinen Naturlauten, von der unübertriebenen Wahrheit, von der milden Schönheit und Klarheit, von der Innigkeit und Süße der Goetheschen Poesie in allen Fibern ihres Wesens ergriffen. In diesen Dichtungen fand sie sich selbst wieder. Wenn sie die Iphigenie las, wenn sie sich in der Musik dieser Verse wiegte, so war sie selbst Iphigenie. Sie empfand, sie liebte Goethe mit der ganzen Kraft weiblicher Hingebung, mit der ganzen Ausschließlichkeit weiblicher Leidenschaft und Parteilichkeit."

[1]) Caroline Bd. 1, S. 348. — [2]) Caroline Bd. 1, S. 312
Bd. 1, S. 57. — [4]) Caroline Bd. 1, S. 211. — [5]) Caroline
[6]) Caroline Bd. 1, S. 206. — [7]) Preuß. Jahrb. Bd. 28, S. 4

Ist Schleiermacher von allen Romantikern, Wackenroder ausgenommen, Goethe am fernsten geblieben, seiner Person wie seinem Schaffen, so tritt keiner von ihnen in so enge Beziehung zu diesem wie Schelling. Die launenhafte Liebe Friedrich Schlegels, das korrekte Freundschaftsverhältnis August Wilhelms, die kühle Zurückhaltung Dorotheas, die dauernde Treue Carolinens sind nicht zu vergleichen der Verehrung, mit der der junge Philosoph als Schüler und Sohn zu dem Weimarer Meister emporblickt. „Er liebet dich väterlich, ich liebe dich mütterlich — was hast du für wunderbare Eltern!“ kann Caroline mit Recht dem Inniggeliebten zurufen.[1]) Ein väterlich-freundschaftliches Band verknüpft Goethe mit dem philosophischen Genie. Gleiche Interessen verbinden den Naturdichter und den Naturphilosophen; jenem ist die Philosophie des andern die liebste von allen, dieser kämpft für die naturwissenschaftlichen Anschauungen des Meisters. Schelling ist nicht Literarhistoriker; er kann daher zu dem Schaffen Goethes nur da ein Verhältnis gewinnen, wo er sich ihm auf seinem Wege der Naturwissenschaft und -philosophie nähern kann; noch weniger können ihm, der einen noch stärkeren Zug zur Antike verspürt als Friedrich Schlegel, die Werke des Stürmers und Drängers viel zu sagen haben. So schiebt er denn in der Jenaer Wintervorlesung von 1802 zu 1803 über „Philosophie der Kunst“, die er zwei Jahre später in Würzburg wiederholt, den „Werther“[2]) „ganz in die Jugend und den sich mißverstehenden Versuch der in Goethe wiedergeborenen Poesie“ zurück und nennt ihn „ein lyrisch-leidenschaftliches Poem von großer materieller Kraft, obwohl die Szene ganz innerlich und nur im Gemüt liegt“. Er rechnet ihn allenfalls noch zu den „überhaupt romantischen Büchern“, worunter er weder Roman noch Novelle und Märchen versteht, sondern „anderes gemischtes Vortreffliches“, wie die „Fiametta“ oder den „Persiles“. Schon in den frühesten Dichtwerken Goethes findet er Wiederklänge der Natur, und auf das Werk, in dem diese am [illegible] auftreten, muß sich seine Verehrung k[illegible] [illegible]aust“[3]) aber sieht er auch seine

[1]) [illegible] [illegible]elling Bd. 5, [illegible]. — [3]) Schelling Bd. 5, S. [illegible]

ästhetische Forderung erfüllt; denn er verlangt wie Friedrich Schlegel eine neue Mythologie, die sich jeder große Dichter aus dem Stoffe seiner Zeit bilden muß, so wie es Dante, Shakespeare, Cervantes taten. Ein wahrhaft mythologisches Gedicht ist auch der „Faust“, denn „soweit man Goethes Faust aus dem Fragment, das davon vorhanden ist, beurteilen kann, so ist dieses Gedicht nichts anderes als die innerste, reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist“. Dieses „eigentümlichste Gedicht der Deutschen“ begleitet ihn sein ganzes Leben; mit Zitaten daraus schmückt er seine Vorlesungen.[1]) Das Gewaltige in diesem Werk ist ihm der erhebende Anblick, wie der Geist ringt „nach der Anschauung der ursprünglichen Natur und des ewigen Innern ihrer Erscheinungen“. „An jenen Widerstreit, der aus unbefriedigter Begier nach Erkenntnis der Dinge entspringt, hat der Dichter seine Erfindungen“ im „Faust“ geknüpft „und einen ewig frischen Quell der Begeisterung geöffnet, der allein zureichend war, die Wissenschaft zu dieser Zeit zu verjüngen und den Hauch eines neuen Lebens über sie zu verbreiten“. Mit einer Betrachtung des „Faust“ schließt er seine Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“. Kann er auch 1803 sein Urteil über den Geist des Ganzen noch nicht genügend begründen, so wagt er doch schon, es eine „moderne Komödie im höchsten Stil“ zu nennen und die Behauptung aufzustellen, daß dieses Gedicht weit mehr aristophanisch als tragisch gemeint sei. Den richtigen Gesichtspunkt für das Verständnis des Fragments glaubt er gefunden zu haben, wenn er annimmt, daß es nicht nur für das Handeln ein Schicksal gibt, sondern in idealerer Potenz auch für das Wissen des Individuums als Individuum; diesem nämlich „steht das An-sich des Universums und der Natur als eine unüberwindliche Notwendigkeit vor. Des Unendlichen als Unendlichen kann nicht das Subjekt als Subjekt genießen, welches doch ein notwendiger Hang desselben ist. Hier ist ein ewiger Widerspruch“. Der unbefriedigte Durst

[1]) Schelling Bd. 5, S. 74, 308, 309 u. ö.

nach Erkenntnis sucht zwei Richtungen zur Befriedigung; entweder er sucht sich „außer dem Ziel und Maß der Vernunft durch Schwärmerei zu stillen", oder er stürzt sich in die Welt, „der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen". Im „Faust" sind beide Wege, die beide nicht zum Ziel führen, unmittelbar vereinigt; des Dramatischen wegen tritt die letztere Richtung stärker hervor, in ihr soll Faust, soweit bis dahin zu erkennen, „durch das höchste Tragische gehen". Gelang es Wilhelm Schlegel nicht, den Ausgang der Dichtung zu erraten, so sieht ihn Schelling klar vor Augen, vielleicht nach Andeutungen Goethes.[1] „Aber die heitere Anlage des Ganzen schon im ersten Wurf, die Wahrheit des mißleiteten Bestrebens, die Echtheit des Verlangens nach dem höchsten Leben läßt schon erwarten, daß der Widerstreit sich in einer höheren Instanz lösen werde und Faust, in höhere Sphären erhoben, vollendet werde." Auch er wandert von der Hölle zum Paradiese; Goethes Werk ist eine „göttliche Komödie" wie das Dantes, sogar noch „weit mehr Komödie und mehr in poetischem Sinn göttlich". Die Einzigart des Schicksals im „Faust" erklärt sich aus deutscher Art und der mythologischen Person des Helden. Die Dichtung selbst ist in jeder Beziehung originell, nur sich selbst vergleichbar, in sich selbst ruhend. Seine Hörer aber ermahnt Schelling: „Wer in das wahre Heiligtum der Natur dringen will, nähere sich diesen Tönen aus einer höheren Welt und sauge in früher Jugend die Kraft in sich, die wie in dichten Lichtstrahlen von diesem Gedicht ausgeht und das Innerste der Welt bewegt."

Bildete von den älteren Romantikern Friedrich Schlegel mit Dorothea und Schleiermacher gewissermaßen eine Gruppe, die dem Schaffen des jungen Goethe fern steht, ihm einen selbständigen Wert abspricht; kann man in Wilhelm Schlegel, Caroline und Schelling eine zweite Gruppe erkennen, die doch wenigstens einigen Jugendwerken Goethes gerecht wird und somit mindestens die Notwendigkeit der Epoche einsieht; so

[1]) Einen „Tiefblick Carolinens" kann ich hi[illegible] [illegible]ten, wie Walzel vorschlägt: Walzel S. LXXXVI.

gibt es noch eine dritte Gruppe, die in dem Stürmer und Dränger den Gipfel poetischer Kraft sieht: ihr einziger Vertreter ist Ludwig Tieck. Zuvor aber sei noch das Verhältnis seiner beiden früh verstorbenen Freunde zum jungen Goethe mit wenigen Worten behandelt.

Novalis wie Wackenroder haben sich, so wenig auch ihre Ansichten ausreifen konnten, ihre Kunstanschauung verhältnismäßig selbständig und unbeeinflußt von denen ihrer romantischen Freunde gebildet. Ersterer wagt die Abwendung von „Wilhelm Meister" bereits, als Friedrich Schlegel noch für dieses Werk schwärmt, Wackenroder wird von der maßlosen Verehrung Tiecks für den jungen Goethe nicht angesteckt. Beide sind nicht Literarhistoriker, beide konnten keine „Kritischen Schriften" erscheinen lassen, in denen sie sich mit den Größen der Literatur abfanden. Wackenroders Bestrebungen liegen in ganz anderer Richtung, als daß er sich mit der Erforschung von Literaturepochen beschäftigen sollte, zumal einer Epoche wie der des Sturmes und Dranges, da seine Neigungen sich vielmehr der Antike zuwenden. Dem zartnervigen Jüngling kann das Panzerrasseln des „Götz von Berlichingen" nicht besonders sympathisch sein, der schlichte und klare Künstlergeist kann sich in der philosophischen Tiefe des „Faust" noch nicht zurechtfinden. Nur ein Werk des jungen Goethe ist ihm lieb, so daß er sich darin vertiefen kann: „Werthers Leiden."[1]) Gewiß eine eigentümliche Erscheinung, da er anscheinend doch Frauenliebe nicht kennen gelernt hat, die zum restlosen Verständnis der Dichtung gehört. Diesen Mangel aber ersetzt er durch die Liebe zu seinem Freunde Tieck, und ihm beichtet er: „Werther sagt ganz himmlisch schön, daß er sich selber anbetete, wenn seine Geliebte ihm die Neigung ihres Herzens kund täte, — und er wiederholt sich selbst einmal über das andere die Worte: Lieber Werther, in dem Tone wie sie sie ihm ausgesprochen hat." Von dem Verfasser eines „Werther" verlangt er Außerordentlicheres als den „Groß-Cophta"; nie aber lobt er Tieck so, als da er dessen

---

[1]) Holtei Bd. 4, S. 172, 203, 255 f.

„Abschied“ gelesen hat, der „ganz in dem Goethenschen Geist des Werthers, der Stella gedichtet“ ist: „Ich fühl' es, ich fühl' es, wie alles aus dem Strom der Empfindung eines vollen Herzens geschöpft ist;“ und er wäre glücklich, wenn er etwas Ähnliches dichten könnte; diese Gattung würde seine Lieblingsgattung sein!

Auch Novalis hat sich anscheinend mit „Werthers Leiden“ des öfteren beschäftigt; jedenfalls wird der Roman verschiedentlich in seinen „Fragmenten“ erwähnt, so, als er vom romantischen Geist der neueren Romane spricht,[1]) oder in der Aufzeichnung: „Lehrjahre eines Christen. (Werther.) Er muß vorher nie etwas von der christlichen Religion gehört haben.“[2]) In den Anfängen hatte er ihm sogar ein eigenes Gedicht gewidmet:[3])

An Werthers Grabe.

„Armer Jüngling, hast nun ausgelitten,
Hast vollendet dieses Lebens Traum,
Und dort oben in den Friedenshütten
Denkest du an Erdenleiden kaum,
Jetzo liebst du Lotten ungestöret,
Und im Himmelskusse fühlest du
Freuden, die nur reine Liebe lehret,
Nie ermattende, in ew'ger Ruh.“

Wenn er an anderer Stelle die empfindsamen Romane ins medizinische Fach zu den Krankheitsgeschichten verweist,[4]) so meint er damit wohl auch nur die Nachahmungen des „Werther“. Sein eigener Plan eines Romans „beinah wie Werther“[5]) ist später noch zu betrachten. Schlußworte des „Götz“ zitiert er einmal am Ende einer seiner Schriften.[6]) Über den „Faust“ macht er Friedrich Schlegel die interessante Mitteilung (26. Dezember 1797) „Goethe hat einen ‚Prometheus‘ vor — und den ‚Faust‘“.[7]) Liegt in dem Gedankenstrich nicht freudiges Er-

---

[1]) Novalis Bd. 2, S. 309. — [2]) Novalis Bd. 3, S. 111. — [3]) Novalis Bd. 1, S. 161. — [4]) Novalis Bd. 3, S. 285. Daß die Unterschrift „Albert v
Hardenberg“ in einem Brief von Novalis an Friedrich Schlegel 1798
wechsel S. 6) eine Reminiszenz an den „Werther“ ist, deren G
borgen, ist eine Vermutung Raichs, die nicht unmöglich sch
Bd. 3, S. 279. — [6]) Novalis Bd. 2, S. 20. — [7]) Briefwech

staunen über diese Nachricht? Im übrigen ist Hardenbergs Stellung zu Goethe gekennzeichnet durch seine Anschauungen über den „Wilhelm Meister“. Diesen „reinen Roman“[1]) liebt er zunächst derart, daß er ihn nach Aussage seines Biographen Just fast auswendig konnte,[2]) sein Verfasser ist ihm der „wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“;[3]) als dann ihm, dem rein poetischen und idealistischen Dichter, der Realismus des „Meister“ immer klarer zum Bewußtsein kommt, wird ihm dieser wie dessen Schöpfer immer fremder; und der Plan, Druck und Ausstattung des „Ofterdingen“ genau so zu gestalten, wie in der Ausgabe des Goetheschen Romans, ist nicht ein Zeichen bewundernder Nachahmung,[4]) sondern glühenden Protestes. Nun erscheint ihm Tieck als „noch ein ganz andrer Dichter als Goethe“.[5]) Novalis starb zu früh, um diesen Ausspruch wieder gut machen zu können.

Während Goethe in den Lebens- und Gedankenkreis der Brüder Schlegel erst eintritt, als diese anfangen, sich literarisch-kritisch zu beschäftigen, wirkt er auf Ludwig Tieck bereits aufs mächtigste ein, als dem Knaben der Begriff eines Dichters noch gar nicht bekannt ist. Geboren im Jahre des „Götz“, findet der Berliner Handwerkerssohn in seinem Vaterhause nebst Sturm- und Drangschriften auch den Himburgschen Nachdruck von Goethes Werken und die erste Ausgabe des „Götz“ vor; denn hielt sich auch der gebildete Seilermeister für „aufgeklärt“ genug, um Paul Gerhardts „Nun ruhen alle Wälder“ als Unsinn ansehen zu dürfen, die Dichtungen des jungen Genies schätzte er hoch: „Die andern mögen sich anstellen, wie sie wollen, so etwas können sie doch nicht machen!“[6]) So kann denn der aufgeweckte Knabe den ersten gewaltigen Eindruck von der Dichtkunst bekommen, als er den „Götz von Berlichingen“ liest, an ihm lesen lernt, ja ihn erlebt; daß

---

[1]) Novalis Bd. 3, S. 193. — [2]) Novalis Bd. 1, S. LVII. — [3]) Novalis Bd. 2, S. 137. Die Behauptung Ricarda Huchs, Blütezeit der Romantik, Leipzig 1905, 3. Aufl., S. 223, daß in dieser Äußerung nicht das Höchste eingeschlossen, da der Statthalter nicht so viel wie der Geist selbst sei, kann ich nicht unterschreiben. — [4]) Vgl. z. B. A. W. Schlegel an Tieck: Holtei Bd. 3, S. 254, 260. — [5]) Dorothea Bd. 1, S. 19. — [6]) Köpke Bd. 1, S. 6ff.

diese lebensvollen Gestalten nicht existieren, kann er gar nicht glauben. „Es war mir eine höhere Offenbarung; ich konnte mich nicht davon überzeugen, daß es ein gewöhnliches, geschriebenes Buch sei.“[1]) Von schlimmerem Einfluß wird dann die Lektüre des „Werther“ auf den nervös Aufgeregten. Und endlich packt ihn der „Faust“ gewaltig an. Inzwischen wird er aus dem Vaterhause in Reichardts Familie geführt, wo der Goethekultus besonders stark geübt wurde; er tritt in den Kreis der Rahel Levin, in dem die Goetheverehrung blüht; er kommt in Beziehung zu den Romantikern, die Goethe zum Gott erheben; solange seine Seele aufnahmefähig war, stößt sie immer wieder auf denselben Namen — ringsum Goethe. Am Ende seines Lebens hätte er die Worte wiederholen können, die er bereits 1793 der Schwester schrieb: „Goethe, der gleichsam mein Gespiel von meiner Geburt an gewesen ist, dessen Götz und Werther wir so oft zusammen gelesen haben, dessen Werke ich las, als ich sie nicht verstand, in denen ich jedesmal etwas Neues entdecke, und der gleichsam erst mit mir klüger und verständiger geworden ist . . .“[2]) So wenig wie seine dichterischen und schriftstellerischen Pläne im Laufe seines Lebens eine wesentliche Veränderung erfahren haben, so wenig seine Begeisterung für Goethe; denn „zu seinen Bildern, Charakteren und Seelenerscheinungen“ fand er die Analogien in sich, die notwendig vorhanden sein müssen, damit uns ein Dichter gefalle.[3]) Seine Begeisterung für ihn ist aber gleichbedeutend mit Liebe: „Goethe sagte mir so oft ein großes Wort: ‚Nur wer mich liebt, soll mich tadeln.‘ So halte ich es mit Goethe.“[4])

In den jugendlichen Briefen an Wackenroder (1792) ist ihm Goethe, nach erneuter Lektüre des „Werther“, ein Gott,[5]) und im „Zerbino“ (1799) ist das Dichterparadies zu seinem Empfange geschmückt.[6]) Die Tafelrunde des „Phantasus“ (1811) feiert den Vater und Befreier unserer Kunst, den edlen

---

[1]) Köpke Bd. 2, S. 188; Tieck Bd. 28, S. 34f. — [2]) Forschungen zur Philologie, Festgabe für Hildebrand, Leipzig 1894, S. 186 [illegible] schriftlich. — [4]) Fr. v. Raumers Lebenserinnerungen und [illegible] 1861, Bd. 2, S. 317. — [5]) Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrhun[illegible] 1872, Bd. 4, S. 90. — [6]) Tieck Bd. 10, S. 280.

deutschen Mann, unsern Goethe, auf den wir stolz sein dürfen, und um den uns andere Nationen beneiden werden.[1]) 1823 fühlt sich der „treuste und ergebenste Verehrer“ dem Meister gegenüber beruhigt, daß er jung genug bleibe, um die großen Werke mit dem Enthusiasmus der Jugend noch immerdar genießen zu können,[2]) und fünf Jahre später kommt einer seiner frühesten und liebsten Pläne wenigstens teilweise zur Ausführung: die Schilderung Goethes und seiner Zeit in der Vorrede zu Lenz' Schriften: eine Gesellschaft von Goethe-Verehrern vereinigt sich in einem Goetheklub zur Betrachtung des Lieblings und verehrten Meisters in Gesprächen, Briefen und Aufsätzen. Das große Werk Tiecks über Goethe wurde zwar ebensowenig fertig wie das über Shakespeare; aber ein gewaltiger Ruhmeskranz wurde dem großen Dichter in den Novellen geflochten. In mehr als zwanzig von ihnen werden Goethe oder seine Werke erwähnt, zitiert, besprochen; eine baut sich auf Goethes Mondlied auf, eine andere gruppiert sich um den „Götz“. Die Heldinnen schwärmen für Goethe, „Werthers Leiden“ ist die Perle ihrer Bibliothek; die Helden machen Reisen auf Goethes Spuren, besuchen Frankfurt, Weimar, Straßburg, Sesenheim, Jaxthausen; oder sie verteidigen den Dichter gegen die Angriffe der bornierten Sonderlinge und ledernen Ledebrinnas, die gestraft genug sind dadurch, daß sie Goethe nicht verstehen.[3]) — Gegen das Ende seines Lebens leistet Tieck dem verehrten Meister den Dienst, den er so vielen erwiesen hat: er gibt „Goethes ältestes Liederbuch“ heraus, leider ohne Einleitung. Um 1850 erzählt er Köpke: „Ich habe Goethe in seinen Jugenddichtungen unendlich bewundert und bewundere ihn noch,“[4]) und in der letzten Vorlesung vor seinem Tode rezitiert er Goethes „Scherz, List und Rache“.[5]) Treffend sagt sein Biograph von ihm: „An Goethes Dichtungen hatte Tieck in kindischem Spiele gelernt, von ihm als Knabe geträumt, für ihn als Jüngling voll Begeisterung gekämpft. Unaufhörlich hatte er seine früheren Werke studiert, in ihnen lebte er. Wie viel hatte er nicht

---

[1]) Tieck Bd. 4, S. 87. — [2]) Walzel S. 302f. — [3]) Vgl. auch Bambocciaden, Berlin 1797—1800, Bd. 1, S. 174ff. — [4]) Köpke [illegible] — [5]) Köpke Bd. 2, S. 135.

seit dreißig Jahren [am Ende seines Lebens waren es sechzig] über Goethes dichterischen Genius gedacht, gesprochen und geschrieben!“[1]) Wie Ferdinand für Egmont, so hat Tieck für Goethe gefühlt; ähnlich hatte einst Caroline ihn angebetet und ihre Arme nach ihm ausgestreckt, wie Werther nach Lotte.

In jenem von Ludwig Tieck erdichteten Klub, der sich „in Goethe“ versammelt hat, kommt auch die Rede auf die Vielseitigkeit des Meisters, und man beschließt, sich zunächst darüber zu einigen, „welcher Goethe, ob der jugendliche, reife, ältere und alte“ den Verehrern der liebste sei. Jeder schreibt seine Ansicht auf einen Zettel, und als die Stimmen gezählt werden, da steht auf jedem Blättchen: „Der jugendliche Dichter, bevor er nach Italien ging; — ein paar lauteten: ehe er Frankfurt verließ.“[2]) Man sieht, so sehr weit gehen die Meinungen dieser Gesellschaft nicht auseinander; ein jeder schreibt auf seinen Zettel, was ihm Ludwig Tieck souffliert hat. Der Weg der Antike, der Friedrich Schlegel zum Verständnis Goethes geführt hatte, ist für Tieck nicht gangbar. Ihm erschloß sich nach eigenem Zeugnis das Wesen der antiken Welt erst spät. „Ich hatte mir als junger Mensch meine eigene Welt gebildet, die freilich der alten fern lag.“[3]) Auch er schätzt Homer und Euripides; aber er verwünscht die Antike, wo sie in unsere deutsche Entwicklung störend eingedrungen ist, er tadelt das Streben nach Ideal, Antike, Ferne. „Es ist zum Erringen da — aber nicht um das Nähere, das Bessere zu verlieren. Der Geist ernüchtert, die Kraft wird schwach, ja bis zur Vernichtung kann dieses Jagen nach dem Antiken, Fernen, Idealen führen — das uns in anderer Gestaltung, wenn wir es nur erkennen mögen, ja dicht vor den Füßen liegt.“ Unsere Zeit, unser Vaterland, Eigentümliches und das Ehrwürdige unserer Geschichte und des neuen Lebens sollen wir uns bestreben kennen zu lernen, und so eine Gesellschaft von echten Patrioten bilden. Wir sollen endlich einsehen lernen, „welchen Nachteil uns die Kenntnis der Alten gebracht

---

[2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 221 f. — [3]) Vgl. Krit.
211 ff. (nach 1849); Solger

hat," wie ihre Nachahmung die Blüte der Entwicklung im 12. und 13. Jahrhundert geknickt hat, wie in den Schulen unsere Jugend vergessen lernen mußte, „daß ein Vaterland da, oder nur möglich sei". Und ist es nicht ein Jammer zu sehen, wie Goethe, der in seiner Jugend das neue Land erobern half, in seinem Alter ein Sektierer für das Altertum geworden ist? Ist es nicht traurig, daß der Meister seines Werkes müde wurde, „noch bevor es Mittag war, und verließ seine Gesellen und Lehrbursche, die denn auch ermüdeten oder irre wurden und wieder in alle Welt gingen"? Hatte er das Recht, weil beim Keltern in der Überfülle des jungen Mostes Knabe und Greis trunken wurden, weil das Edelste auch Torheit hervorbrachte, sich in Verstimmung und Überdruß hinwegzuwenden, sich einseitig in das Altertum zu werfen und recht vorsätzlich nicht rechts und nicht links zu sehen? Der Fluch erfüllte sich denn auch an dem Abtrünnigen; je älter, desto undeutscher wurde er, und „wie kapriziös, wie starr und steif, Launen und Einbildungen unterworfen" erscheint er in seinem geheimrätlichen Alter! Er hätte nie nach Weimar kommen dürfen, er hätte nie nach Italien reisen müssen, er hätte sich nie mit den Naturwissenschaften einlassen müssen, für die er keinen Beruf hatte; in der literarischen Welt mußte er bleiben, „dann würde er sich seinem ursprünglichen Wesen gemäßer entwickelt haben"; dann „stünde er, wahrhaft wie Homer und Shakespeare, allem Verfall und allen Verirrungen der Zeit und Zukunft als deutscher, patriotischer Dichter, als Heeresfürst aller Genien, die sich ihm anschließen müssen, kämpfend, siegend und unüberwindlich entgegen". „Iphigenie" und „Tasso" freilich sind noch wundervolle Werke, aber in den „Lehrjahren" ist nur noch der Anfang im Jugendstil zu loben.[1]) Bei seinem „Werther" hätte Goethe später in die Schule gehen können;[2]) über die „Wanderjahre" aber und den zweiten Teil des „Faust" schweigt am besten des Kritikers Höflichkeit.[3]) Unglaublich einseitig steht Tieck der Entwicklung Goethes gegenüber, während er die Shakespeares mit so großem Interesse verfolgt. In diesem Sinne hatte Caroline nicht unrecht,

[1]) Köpke Bd. 2, S. 190 (nach 1849). — [2]) An Jacobi 1808—1809 in: Aus Jacobis Nachlaß ed. Zoeppritz, Leipzig 1869, Bd. 2, S. 33. — [3]) Köpke Bd. 2, S. 190 f. (nach 1849); Krit. Schr. Bd. 2, S. 277 (1828) u. ö.

wenn sie behauptete, daß er Goethe „gar gern nicht so groß lassen möchte, wie er ist".[1])

Nach Ludwig Tiecks Ansicht[2]) ist in keinem Lande Europas die Dichtkunst von der Höhe, die sie im 13. Jahrhundert erklommen hatte, so fast zur Null herabgesunken wie in Deutschland; „auf der einen Seite schwache Nachahmungen schwacher französischer Versuche, die man um so korrekter fand, je matter sie waren, auf der andern Seite ein kräftiges und fast übertriebenes Anstrengen blinder Talente, die kunstlose Ausgeburten hervorbringen, und welche man mit dem Namen Erhabenheit und dem noch weniger verstandenen Titel Genie beehrt". Trostlos ist jene Epoche, in der sich die Literatur „bald lateinisch, holländisch, französisch, spanisch — immer ungewiß, immer ohne Bezug auf das Leben und die Gesinnungen" kundgibt. Aus dieser Trägheit rütteln sie Lessing, Klopstock und andere auf und bereiten die neuere, bessere Zeit vor. Es entstand das Bedürfnis nach einem großen Dichter, ein Hungern und Dursten nach seinen Herrlichkeiten, eine Sehnsucht, so wie sie in Romeo schon arbeitet, ehe er Julie erblickt. Die deutsche Trefflichkeit, Gesinnung und Gemüt, Herzlichkeit und Wahrheit, Treuherzigkeit und Kraft, biedere Schalkheit, Süßigkeit und reine Unschuld der Sprache, Bedeutsamkeit und Fülle, alle eigentümlichen Kennzeichen der Deutschen warten darauf, ins Bewußtsein gerufen zu werden. Und in stiller Nacht, in feierlicher Einsamkeit trifft Oberon, der Dichterkönig, einen Jüngling, der im Anschauen seines Genius vertieft von Zabern nach Straßburg wandert, und gibt ihm die höchste Weihe.[3]) Wo auch immer Ludwig Tieck vom ersten Auftreten Goethes spricht, da wird der Kritiker zum Dichter; der junge Goethe ist der Namengebende für die höchste Epoche deutscher Dichtkunst, und nicht deutscher allein. „Wo ist in Frankreich, England, Italien und Spanien eine Zeit, die man mit dem wunderbaren Auftreten Goethes vergleichen könnte? . . . Wo ist je so, wie

[1]) An Pauline Gotter 1. 3. 1809: Caroline Bd. ?
zieht sich doch wohl auf Goethe, nicht auf Tieck?'
herausg. von L. Tieck, Jena 1800, Bd. 1, I, S. 5; I
248 u. ö. — [3]) Tieck Bd. 24, S. 134 (1835).

Andromeda, die nackte Schönheit vom Felsen entfesselt worden, die dem Meertier zum Raube bestimmt war?"[1]) Das „Auftreten Goethes" ist ein Ausdruck, der bei Tieck unzählige Male vorkommt und zur chronologischen Bestimmung wird; er bezeichnet den wichtigsten Wendepunkt in deutscher Literatur und Poesie.[2]) Ein Frühling mit unzähligen Blüten und Blumen, aus allen Zweigen, Wäldern und Fluren, sprießt hervor, als Apollo-Goethe im Morgen seines schönen Lebens wie eine Gottheit, wie die sichtliche Offenbarung des Himmlischen unter uns tritt; wie ein Wunder steht er unter seinen Zeitgenossen, mit dem Glanz der Schönheit begabt, und sein Frühlingsgeist dringt lösend und erfrischend in die Welt, „durch seine Zartheit so kräftig, daß es vielen wie Sturm erschien. Die Ströme brachen, indem die Blütenbäume wehten, so schnell, daß Schollen und Erde und kleine Krautgärtchen, manche moralische Observationshäuserchen mit fortgerissen wurden."[3]) In ihm zeigte sich nach langer Zeit, nach Jahrhunderten der wahrhafte deutsche Dichter.[4]) Das Entscheidende aber in der Auffassung Tiecks von Goethes Entwicklung, das, was seine Ansicht ganz antischlegelisch gestaltet, ist die Überzeugung, daß Goethes Kunst nicht progressiv ist, daß er als Jüngling schon ganz Goethe war, im „Götz" und „Werther" bereits das Höchste erreicht hatte.[5]) Darum lassen sich schon aus seinen Jugendwerken die Kennzeichen seiner Dichtkunst abstrahieren, einer Dichtkunst allerdings, die nach Tiecks Ansicht ungefähr mit der Jahrhundertwende abschließt.

Folgendes aber ist den Werken Goethes besonders eigentümlich. Einmal: regiert in allen „ein Gedanke sichtbar das Ganze in allen seinen Teilen" und gibt zwar nicht die innere Deutung, aber doch einen Faden für das äußere Verständnis;[6]) Friedrich Schlegel hatte ihn beim „Götz" als das Herz des Gedichtes bezeichnet. Dieser Gedanke zeigt sich im Lebensüberdruß Werthers, im Faustrecht des „Götz", im heroischen Leichtsinn Egmonts, im Zwiespalt Fausts, in der Wahrheits-

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 270 (1828). — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 130 (1827). — [3]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 178, 223, 242, 270 (1828); Poetisches Journal. Bd. 1, I, S. 5 u. ö. — [4]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 241 (1828). — [5]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 257. — [6]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 190 f., 214 (1828).

liebe Iphigeniens, er wäre im „Mahomet“ und „Prometheus“ erschienen; kurz, er findet sich überall. An ihm, „an der eigentümlichen Art, ihn zu gebrauchen, zu entwickeln, mit den übrigen Gedanken zu verbinden,“ erkennt der Verständige unsern Dichter. Daher sind auch seine Schauspiele von seinen Romanen nicht so wesentlich unterschieden; und noch eines kommt dazu, was die Dramen mehr als Novellen im Dialog, denn als echte Schauspiele erscheinen läßt. Hat sich auch Goethe in allen Gattungen des Dramas versucht,[1]) tritt seinem Gemüt alles, was es sieht, hört und denkt, in Dialog und in Szene zusammen, so daß er von Natur und durch Gewöhnung alles wie auf einem kleinern oder größern Theater sieht, so entgeht doch sein Genius, da eine Bühne in jener Zeit noch nicht begründet ist, nicht der Gefahr, die unerläßlichen Gesetze des Dramas zu verkennen, sie als konventionelle Regeln zu verachten; und fälschlich sieht er es als seine Aufgabe an, „jeden, auch den widerspenstigsten Gegenstand, zum Schauspiel umzubilden, den unpassendsten vielleicht am liebsten“. Zwar erhebt sein Genie das Unmögliche zur poetischen Einheit und zum höchsten Kunstwerk, aber es zum Drama zu gestalten, ist ihm nicht möglich. Dadurch, daß es ihm wichtiger erscheint, „die Stimmungen des Gemüts, dessen Verirrungen und die Gefühle des Herzens, die in zarter Wehmut, in Sehnsucht und Liebe, in Freude und Leid rätselhaft spielen und sich gegenseitig durchdringen,“ zu zeichnen, als eine eigentliche Handlung darzustellen, wird er zum Roman- und Novellendichter, nicht zum Dramatiker. Seine dramatischen Gedichte sind, allerdings in höchster Vollkommenheit, dialogisierte Romane; daher ist auch die Form des „Werther“ nicht wesentlich von der der Dramen unterschieden. Diese auffallende Vermischung des Epikers und Dramatikers in Goethe zeigt sich auch darin, daß er, worauf schon Friedrich Schlegel in seiner Literaturgeschichte hingewiesen hatte, sich immer bemüht, die unmittelbarste Gegenwart in seine Dichtung hineinzuziehen.[2]) Tieck behauptet, was hier nicht weiter zu

---

[1]) Tieck Bd. 28, S. 258 (1836); Krit. Schr. Bd. 2, S. 206 ff.; Nachgel. Schr. Bd. 2, S. 134 (um 1800). — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 210 ff. (1828); F. S. Bd. 2, S. 205 (1812).

verfolgen ist, daß der dramatische Dichter seine Gegenwart nicht entbehren kann; und Goethe erfüllt ja diese Forderung; er erfüllt sie im „Clavigo“, nach ähnlicher Methode in der „Eugenie“, er erfüllt sie in dem merkwürdigen Experiment der „Stella“ mit der Legende vom Grafen von Gleichen, er erfüllt sie ebenso in den kleinen Gedichten, wie, allerdings zum Schaden gereichend, in „Erwin und Elmire“; er erfüllt sie aber endlich auch in den epischen Dichtungen, im „Werther“, zu dem er durch einen wirklichen Vorfall angeregt wird, in „Hermann und Dorothea“, im „Wilhelm Meister“, und so weiter fort. Am auffallendsten zeigt sich diese Hineinziehung der Gegenwart in die Dichtung darin,[1]) daß er selbst seinen Charakter, wie schon August Wilhelm erkannt hatte, so oft seinen dichterischen Gestalten aufgeprägt hat; ferner wird seine Zeit, die charakterisiert ist durch Schwäche und Entschuldigung der Schwäche, dadurch poetisch sichtbar gemacht, daß Schönheit des Gemütes und Schwäche bei seinen Helden ein und dasselbe zu sein scheinen; so bei Clavigo, so bei Ferdinand, so bei Faust im Verhältnis zu Gretchen, bei Egmont zu Clärchen, bei Tasso zur Prinzessin. — Im Ganzen aber ist Goethe seit Shakespeare, wenn auch ihrer beider Bildung entgegengesetzt ist, der erste dramatische Dichter, den man ohne Bedenken nicht als Manieristen erkennen muß; der Stoff, der sich ihm mannigfaltig aufdrängt, wird auch in den mannigfaltigsten Formen verarbeitet, begeistert den Poeten immer auf eigene Art; so wie schon Huber in seiner Rezension mit Friedrich Schlegels Zustimmung geäußert hatte, daß Goethe immer nur die Manier des Stoffes habe. Und trotzdem bilden alle seine Schöpfungen zusammen ein geschlossenes Kunstwerk, ein Oeuvre; es ist interessant zu sehen, wie später zu zeigen sein wird, daß sie ebenso auch literarisch auf Tiecks eigene Dichtungen gewirkt haben.

In sich geschlossen sind auch die einzelnen Werke. Es ist bewundernswert, wie im „Götz von Berlichingen“ bei der Flut von Gestalten und Empfindungen, die so unendlich verschieden, so viel und vielerlei sind, doch das Ganze wie „ein

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 205 (1828).

einziger Guß, ein mannigfaltiges, vielstimmiges Konzert in schönster Harmonie" erscheint, in dem nie das Maß und die Schönheitslinie überschritten ist.[1]) Alle die Eigentümlichkeiten Goethescher Poesie finden sich in diesem unvergleichlichen Gedicht. Der eine Gedanke, der sich durch das Ganze zieht, ist die „Verteidigung des Faustrechts, die Rechtfertigung des Helden, der Schluß, der Wehe über die Nachwelt ruft", ein Gedanke, der beinahe zu absichtlich zum Ausdruck gelangt ist.[2]) Die Zeit und Person des Dichters ist mit dem Werke verknüpft durch die Gestalt Weislingens.[3]) Das Untheatralische zeigt sich nirgends bei Goethe so stark wie in diesem Werk; doch davon nachher noch. Daß der „Götz" „Shakespeare verschieden" ist, wollte Tieck in seinem Shakespeare-Buch beweisen.[4]) Das hatte ja auch Wilhelm Schlegel zugegeben, aber Tieck behauptet sogar, daß durch Goethes Werk erst (und auch durch den „Werther") ein Verständnis und eine Aneignung des Britten in Deutschland möglich war. Was unser Drama so selbständig von aller Nachahmung macht, ist das Vaterländische.[5]) Ein Nationalschauspiel ist uns gegeben worden und damit ein Verlangen erfüllt, das aus richtigem Gefühl nach echt deutschen Geschichten und Darstellungen schon so oft in unserer Literatur geäußert, nie befriedigt worden war. National ist diese Dichtung aber nicht, weil sie alte Zeiten verjüngt, die Vorzeit zurückruft, denn sie ist nicht historisch; national ist sie in der Wirkung, die sie auf das Volk — haben könnte, wenn man nicht bei aller Begeisterung vergessen hätte, sie dem Volke zu geben. Als der Tischlermeister Leonhard mit seinen Freunden den Versuch macht, da ist die Wirkung erprobt, wenn auch selbstverständlich vieles nicht verstanden wird. — Um auf das Theatralische des Dramas zurückzukommen,[6]) so weist Tieck

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 4, S. 144 (1827); Tieck Bd. 21, S. 105 (1832), Bd. 28, S. 163 (1836). — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 190 (1828). — [3]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 205. — [4]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 248; Nachgel. Schr. Bd. 2, S. 134 (um 1800). — [5]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 50 (1826), 207, 248 (1828); Bd. 3, S. 75 (1823); Tieck Bd. 4, S. 364 (1811), Bd. 28, S. 248 ff. (1836). — [6]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 207 (1828), Bd. 4, S. 198 (1827); Tieck Bd. 28, S. 255 ff. (1836).

mit Recht darauf hin, wie alle die trefflichen Episoden, von denen die Schilderung des Hausstandes, der ritterlichen bürgerlichen Schlichtheit mit die besten sind, wie die für Menschenkenntnis zeugende Zeichnung der Charaktere, wie die dramatische und herrliche Sprache, wie die großen Gedanken und Begebenheiten, kurz alle die unendlichen Vorzüge der Dichtung es eben nicht vermocht haben, sie zum Bühnenstück zu gestalten. Der frohe Übermut eines reichen Geistes, der sogar in die szenischen Vorschriften Poesie legt, spielt mit den Gesetzen des Theaters, verhindert die Wirkung und das Gelingen einer Aufführung. Goethes wunderbare Natur hätte in diesem Zwange vielleicht mehr aufopfern müssen, als die Bühne ihm zurückerstattet hätte. Wir sehen die Mühle im Tal, hören das Klappern des Fensters, befinden uns in Schenke, Feld und Lager. Alle Wahrheit wird zerstört, wenn uns die konventionelle Täuschung mit Streichungen und Bearbeitungen das Werk darstellen will. Und doch: Tieck kann es sich nicht versagen, sich wenigstens eine Aufführung vorzustellen, und gibt im „Jungen Tischlermeister" eine interessante Schilderung.[1]) Goethes eigene Bühnenbearbeitung ist zwar unbrauchbar und schädlich, denn sie zerstört die Elemente und arbeitet mit Kotzebueschen Effekten. Eigentlich muß das Drama ungestrichen gespielt werden; ist das nicht möglich, so mag die Anfangsszene in der Schenke fortbleiben, der dritte Akt kann zusammengezogen und seine Verwandlungen mehr angedeutet als ausgeführt werden, die Bischofsszene darf gestrichen werden, die liebenswürdige Aufforderung, die Götz an den Trompeter richtet und die Tieck besonders viel Spaß gemacht hat,[2]) kann geändert werden; aber beileibe darf man nichts zusetzen, um vielleicht Motive deutlicher zu machen, oder gar Selbitz und Sickingen zu einer Person verschmelzen. Daß bei der Aufführung mehrere Personen von einem Schauspieler dargestellt werden, ist selbstverständlich; auffallender ist die Absicht, möglicherweise den Franz durch eine Dame spielen zu lassen. Die Schilderung der Aufführung, die Auf-

[1]) Tieck Bd. 28, S. 156—163, 208, 214, 253, 257, 273 u. ö. (1836). — [2]) Bekanntlich spielt diese Szene im „J. Tischlermeister" wie in der „Vogelscheuche" eine große Rolle.

fassung der Charaktere und die Frage, wie weit Tieck vielleicht durch Aufführungen, die er vom „Götz“ gesehen hat, beeinflußt ist, interessiert nur bei einer Betrachtung seiner dramaturgischen Tätigkeit.[1])

Untheatralisch, undramatisch, unhistorisch, wie „Götz von Berlichingen“, ist auch „Egmont“.[2]) Die geschichtlichen Weisheiten, die Macchiavelli, Oranien und die andern politischen Helden gelegentlich aussprechen, können nicht die Tatsache verbergen, daß dem Dichter die „jugendliche Begeisterung und Liebe, welche die Wirklichkeit und Zukunft gewissermaßen allegorisch abbildet“, wichtiger war, als die große Begebenheit selbst. Dabei fehlt die dramatische Strömung; alle trefflichen Szenen stehen still; vieles, was vorzüglich angeknüpft ist und genau ausgemalt wurde, verläuft zwecklos, so wie der Bürgerstand schweigend und ohne Erfolg von der Bühne abtritt. Ja, die ganze Wirkung des Dramas wird zuletzt durch die Allegorie des Schlusses aufgehoben, der nach so vielen Ereignissen, Motiven und Charakterschilderungen ganz lyrisch-musikalisch ausgeht, aber so dichterisch schön, daß wir alle Schwächen dieses Meisterwerkes, das nach Tiecks Ansicht zu Goethes frühesten Schöpfungen zu zählen ist, vergessen. In den Jahren, als Tieck, angeregt durch Wackenroder, auch musikalische Empfindungen sich anzueignen strebt, erklärt er es in den „Phantasien“[3]) sogar für besonders schön, wenn große Schauspiele mit einer kühnen Symphonie geschlossen würden, wozu unser größter Dichter ein so vorzügliches Beispiel gegeben habe. Die Verherrlichung Egmonts ist musterhaft und ergreifend durch das schöne Gemüt Clärchens sichtbar gemacht, Clärchens, in der sich das Bürgertum zur Freiheit erhebt. Wie im „Götz“ die Schilderung der häuslichen Sitten und Gebräuche zum Besten gehört, so ist auch im „Egmont“ das Menschliche und Rührende des kleinen Familienlebens dem Dichter vortrefflich gelungen. Ebenso im

---

[1]) Leider bringt Bischoff, Tieck als Dramaturg, Brüssel 1897, nichts darüber. — [2]) Krit. Schr. Bd. 1, S. 43 (1793), Bd. 2, S. 207, 210 (1828), Bd. 3, S. 50 (1823); Tieck Bd. 28, S. 258 (1836). — [3]) Phantasien S. 269.

„Faust“,[1]) in dem durch die Kindlichkeit der Natur das Phantastische und Furchtbare ins grellste Licht gestellt, das Übermenschliche mit dem Menschlichen vermählt wird. Auch in dieser Dichtung: große Szenen, Entwicklung des Gemüts, keine Handlung. Das Fragmentarische erkennt Tieck wie die andern Romantiker um so mehr, da ihm in dieser Schöpfung die einzelnen Szenen durchaus verschiedenen Wertes erscheinen. Wenn er sie „das Tiefsinnigste und Erhabenste“ nennt, was gedichtet worden ist, das „Wunderbarste“ von Goethes Werken, wenn er von der gewaltigen Wirkung spricht, die sie auf ihn ausgeübt hat, so meint er damit nur die ersten Szenen. Diese sind ein unmittelbarer Erguß; sie beweisen, daß die Dichtung als Fragment gedacht war, keinen Abschluß haben konnte. Der erste Monolog Fausts, der Erdgeist, das Gespräch mit Wagner: Größeres und Gewaltigeres läßt sich nicht denken. Ein Abfall der späteren Szenen ist unvermeidlich und tritt schon beim „Spaziergang“ zutage. Nur vereinzelt, wie in Fausts religiösem Bekenntnis, hebt sich die Dichtung zur Höhe des Anfangs empor. Auf die Bühne darf ein solches Gedicht nicht geschleppt werden, es ist undarstellbar, zu gewaltig für das Theater; trotzdem machte er wie beim „Götz“ den Versuch.

Hatte der Schlegelsche Kreis in Goethes kleineren dramatischen und vermischten Gedichten den Gipfel seiner jugendlichen Kunst erblickt, so schätzt sie Ludwig Tieck natürlich nicht minder, von derb-komischen, echt deutschen Farcen in Hans Sachsens Manier bis zu den süßen, tief rührenden Liedern. Im „Jahrmarktsfest“[2]) findet sich sogar das, was Goethes dramatischen Dichtungen sonst fehlt, eben das Dramatische; Szene fügt sich an Szene, und alles tritt durch poetische Magie in geistige Einheit zusammen. Was diese Satiren so schätzenswert macht, das ist das Fehlen alles Bitteren und Gemeinen; wo sich freilich der Dichter an seinen eigenen Schöpfungen vergreift, wie im „Triumph der Empfindsamkeit“,

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 208 (1828), 339 (1831); Tieck Bd. 23, S. 126 (1834); Köpke Bd. 2, S. 189 (nach 1849); L. H. Fischer, Aus Berlins Vergangenheit, Berlin 1891, S. 126; Gedichte S. 582. — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 208 (1828).

da ist Tieck nicht so entzückt;[1]) von diesem Werk spricht er nur „ungern“. Humor, Witz und Poesie sind in ihm zu schwach; ferner enthält es auch noch das mißglückte Proserpina-Monodram, das allerdings wiederum seinerseits nur durch die kecke Verbindung mit der Farce zu retten war. Der große Seelenmaler zeigt sich aber besonders in den lyrischen Stücken[2]), in denen „die sanften, fernen und dunkeln Gefühle in reine Schönheit aufgehen“. Himmlische Klarheit der reinen Seele wird uns gleichsam nackt in der Fülle der Liebe und Unschuld gezeigt; das Verständnis des Herzens und die Aufdeckung seiner Geheimnisse, von Scherz, Tiefsinn und Weisheit begleitet, ist vordem nie so vollendet dargestellt worden. Selbstverständlich sind die jugendlichen Gedichte den späteren weit vorzuziehen; durch sie allein wäre Goethe unsterblich geworden. „Hat irgendein Volk, irgendeine Zeit etwas dem Ähnliches?“ Sei es nun eines der größten Werke wie „Claudine“, natürlich in der ältesten Fassung, oder das ergreifende Mondlied, sei es das Ehrengedächtnis Hans Sachs', das jeder auswendig können müßte, oder seien es die freien Rhythmen, die Goethe [!] wieder in das Gebiet der Kunst und Poesie zurückgeführt hat. Noch 1844 gibt der greise Tieck in Berlin einen Neudruck von „Goethes ältestem Liederbuch“ heraus.

Die Bewunderung für Goethes lyrische und kleinere dramatische Dichtungen ist einer der wenigen Punkte, in denen sich Tiecks Anschauung Goethes mit der der Schlegel berührt. Um so weiter ist er von ihnen entfernt in der Wertschätzung der sentimentaleren Dichtungen: „Clavigo“, „Stella“, „Werther“. Den „Clavigo“[3]) sieht er als das theatralischste von Goethes Jugenddramen an; diese Eigenschaft mag das Werk vielleicht daher haben, daß es aus den Memoiren eines Mannes entnommen ist, der Bühne und Dialog in seiner Gewalt hatte. Auch ist es dem Dichter hier mehr als sonst gelungen, die Seelenzustände, das Schwanken des Charakters in äußere An-

[1]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 213, Bd. 4, S. 153 (1827); Tieck Bd. 21, S. 12 f. (1835). — [2]) Köpke Bd. 2, S. 190 (nach 1849); Krit. Schr. Bd. 2, S. 209, 233 (1828); Bd. 1, S. 209 (1803); Tieck Bd. 21, S. 68, 111 (182[illegible] [3]) Krit. Schr. Bd. 3, S. 128 ff. (1823), Bd. 2, S. 210 (1828).

schauung zu bringen und somit in, wenn auch nur geringe Handlung umzusetzen. Gefährlich ist dem Drama der der Gegenwart entnommene Stoff geworden; und es war ein jugendliches Wagnis, einen befriedigenden Schluß zu finden, der nur durch gutes Spiel eines guten Schauspielers gerechtfertigt werden kann. Von den beiden Schlußszenen der „Stella"[1]) zieht Tieck die ältere vor; sie ist poetisch durchaus die richtigere; das „Ende durch Gift und Pistole ist verletzender, als es das ganze Stück vorher je sein konnte". Auch dieser Dichtung ist die Herbeirückung aus der poetischen Ferne schädlich geworden. Die alte Legende ist glaubhafter in der Geschichte des Mittelalters als im modernen Gewande. Die innere Dramatik muß notwendig zur Parodie werden; Ironie und Satire stellen sich von selbst ein. Trotzdem muß man wiederum den Dichter als solchen bewundern.

Keine Schöpfung Goethes aber wird in Tiecks Novellen so oft von verständigen Männern gepriesen, von edlen Frauen empfunden, von Dummköpfen getadelt, von affektierten Narren parodiert wie „Werthers Leiden"; keine auch scheint auf den Romantiker solch nachhaltigen Eindruck gemacht zu haben. Das zeigt sich in Tiecks romantischer Periode in der Wirkung auf seine eigenen Werke, in der späteren Periode darin, daß längere oder kürzere Erwähnungen in keinem der Novellenbände fehlen.[2]) Im „Werther" konnte sich das Genie des erzählenden Dramatikers oder dramatischen Erzählers am glänzendsten entfalten; in ihm liegt eine so eigenartige Schöpfung vor, daß er in eine ganz andere Region gehört als die üblichen Produkte der Romanliteratur[3]); in ihm hat sich Goethe eine seinem eigentümlichen Geiste entsprechende Form geschaffen, unantastbar für alle kritischen Angriffe. — Dem Auftreten Goethes war ja, wie Tieck gezeigt hat, in etwas vorgearbeitet, und so findet „Werthers Leiden" seine literarhistorische Stellung, indem es an Rousseaus „Neue Heloise" anknüpft, ein Werk, das das neue Land, in welches Goethes

---

[1]) Köpke Bd. 2, S. 190 (nach 1849); Krit. Schr. Bd. 2, S. 211, 275 (1828). — [2]) Ausgenommen Tieck Bd. 18, der die Shakespeare-Novellen enthält. — [3]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 387 (1834).

Dichtung führt, schon aus der Ferne gesehen hat.[1]) Was aber den „Werther“ zu einem so gewaltigen Kunstwerk macht, das ist, daß er „eine einzige großartige Offenbarung der Leidenschaft“ ist. „Mit dem klarsten und einfachsten Ausdruck ist hier das Tiefste gesagt. Alle andren haben nicht das Wort dafür zu finden gewußt.“[2]) Diese Leidenschaft, die jede neue Lektüre des Werkes zu einer Erschütterung der Seele gestaltet und immer wieder zu neuem schmerzlichen Genusse zwingt, einem Genuß, der religiöser Andacht zu vergleichen ist,[3]) zeigt sich besonders in zwei Gestaltungen: in der Schilderung der Liebe und in der der Natur. Tiecks eigenes Liebesleben ist scheinbar nie verzehrend gewesen; die früh gefreite Gattin, den Freunden ein Gegenstand ironischen Spottes, war nicht für eine Wertherliebe geschaffen. Trotzdem kann der Romantiker erkennen, daß noch nie die Wunde des Lebens, die Krankheit der Liebe, in so deutscher, naiver, zarter, sinnlicher und wehmütiger Weise behandelt, daß sie noch nie in so herzdurchdringenden Tönen verkündigt worden war.[4]) — Und weit mehr ist Tieck geeignet, das im „Werther“ zu finden, was sogar Friedrich Schlegel zur Bewunderung gezwungen hatte: die Natur. In der sandigen Umgebung Berlins war es dem Großstadtkind gelungen, ein Verhältnis zur Natur zu gewinnen. Auf stundenlangen Wanderungen waren ihm die Schönheiten des märkischen Bodens aufgegangen;[5]) später erschloß sich ihm Frankens landschaftliche Pracht. Alle Helden seiner Erzählungen hat er mit diesem Zuge zur Natur ausgestattet. Wie Werther konnte er sein Seelenleben dem Weben der Natur anpassen; wie Werther kann auch ihm eine Wanderung ein Gedicht auslösen;[6]) wie Werther sieht auch er in ihr verzweifelnd die Vernichterin alles Lebenden. Alles das wird bei der Besprechung des Einflusses des Goetheschen Romans auf Tiecks Dichtungen noch deutlicher werden. Mit Recht aber konnte er von sich behaupten, daß vielleicht nur wenige die in der Naturschilderung des

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 160 ff. (1828). — [2]) Köpke, Bd. 2, S. [illegible] (nach 1849). — [3]) Tieck Bd. 28, S. 195 (1836). — [4]) Krit. [illegible] S. 161, 242 (1828). — [5]) Vergl. z. B. Köpke Bd. 1, S. 1[illegible] [illegible] Bd. 4, S. 18, Z. 14.

„Werther“ liegende Wahrheit so verstanden haben wie er. Die Stelle, wo Werther „über die treue Nachahmung der Natur so schön und hinreißend spricht“, wird ihm zum Erlebnis. Die Nachahmung der Natur aber ist der Zweck des Künstlers.[1]) — Was den Schluß der Dichtung betrifft, so ist der vorhandene auch der einzig mögliche. „Die Leidenschaft, die unglücklich wird, die sich und andere vernichtet, aber noch anerkennt, ist im Verderben mehr zu entschuldigen, der tragische Autor ist sittlicher als derjenige, der erst das Gesetz und nachher das Gefühl der Leidenschaft selbst verletzen und vernichten läßt. Werther, der leben bliebe und seine Leidenschaft vergäße oder über sie moralisierte, wäre in meinem Sinne höchst unsittlich, und der jetzige ist rein und tragisch.“[2]) Das ganze Buch aber wird durch seine ergreifende Wahrheit zum einzigen der Welt erhoben.[3])

Die Einleitung, die Tieck 1828 seiner Ausgabe von Lenz' Dichtungen vorausschickte, wurde später in seinen „Kritischen Schriften“ unter dem Titel „Goethe und seine Zeit“ wieder abgedruckt. Unter dem Zeitalter Goethes sind die siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts verstanden, für die in Tiecks Schrift zum ersten Male die Bezeichnung als „Sturm- und Drangperiode“ gebräuchlich erscheint.[4]) Es ist klar, daß das Auftreten des jungen Genius nicht ohne gewichtige Wirkung bleiben konnte; es hatte ja der deutschen Poesie nur die Zunge gelöst werden müssen, und als der Dichter des „Götz“ und „Werther“ dieses Amt erfüllt hatte, gruppierte sich sofort um ihn eine Schule. Sehr mit Unrecht wird jene Epoche verachtet.[5]) „Die Sturm- und Drangperiode ist eine bedeutende, ja große Zeit; die Dichter, welche damals neben Goethe auftraten, erregen unser höchstes Interesse.“ Jetzt zeigen sich wieder mächtig die Eigentümlichkeiten des deutschen Charakters. „Das Naturleben, der Sinn für das Individuelle, der bis zur Isolierung und zum Sonderbaren fortgeht, das Streben nach Unabhängigkeit, das Festhalten an der Familie, Derbheit, die zum Trotze wird, ein unleugbar

---

[1]) Krit. Schr. Bd. 1, S. 24 (1793), 82 (1796). — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 275 (1828). — [3]) Krit. Schr. Bd. 3, S. 277. — [4]) Wenigstens ist das die Ansicht R. Hildebrands im Grimmschen Wörterbuch unter „Genie 11“ (Sp. 3428). — [5]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 179, 240, 246 (1828), Bd. 4, S. 166 f. (1827); Köpke Bd. 2, S. 198 (1849).

demokratischer Zug, dies alles spricht sich namentlich in den Dramen jener Zeit oft in der stärksten Weise aus." Diese Dramen der Geniezeit hätten eine Grundlage für ein deutsches Nationaltheater abgeben können. Wie viel Geist steckt in den Werken jener Tage, wie großartig sind ihre Schöpfer selbst da, wo sie irren! Die Einwirkung Goethes verleugnet keiner seiner Schüler, so wenig wie die Shakespeares, dessen Verständnis jener Epoche zu danken ist. Zu den Dichtern jener Zeit[1]) gehören Klinger, der besonders in den „Zwillingen" zu den größten Erwartungen berechtigte, späterhin aber immer beschränkter und kälter wurde; ferner Wagner, dessen „Kindesmörderin" von Kraft und Eigentümlichkeit zeugt; Maler Müller, der gewiß bedeutender geworden wäre, wenn er in Deutschland geblieben wäre. Auch Jacobi ist durch Goethe geweckt, ebenso Jung-Stilling. Heinse schließt sich der Schule an und viele andere, bis zu den schwächsten Autoren. Auch Herder tritt in jener Zeit, auf anderem Gebiete, frisch und kräftig auf. Zweifellos aber ist Lenz[2]) der bedeutendste in dem Straßburger Kreise. In ihm zeigt sich auch am deutlichsten das Eigentümliche der Sturm- und Drangperiode, nämlich die Übertreibung aller jener den Werken Goethes eigentümlichen Kennzeichen. „Was bei Goethe Laune ist, wird bei Lenz schon Grille, die Grille Goethes wird hier schon Fratze." Der eine Gedanke, der Goethes Dichtungen auszeichnete, findet sich auch bei Lenz; aber er tritt viel herrschender hervor; er sucht auch manchmal geflissentlich das Häßliche und Widerwärtige, nur um wahr zu bleiben. Auch Lenz' Dramen sind durchaus dialogisierte Novellen. Das Studium seiner Werke ist daher wertvoll zum Verständnis der Schriften Goethes. Gerade er durfte nicht vergessen worden sein, wenn auch das Fehlen eines Charakters sein bedeutendes Talent zerstört hat. Ist aber das Wesen der Goetheschen Muse eine gleichsam nackte Schönheit, „so ist die des Lenz, so schön und wahr, naiv und lieb die Erscheinung sein mag, doch mit verletzendem Plunder aller Art behängt,

---

[1]) Köpke Bd. 2, S. 185, 199 ff. (nach 1849); Krit. Schr. Bd. 2 (1828). — [2]) Krit. Schr. Bd. 1, S. XIV, Bd. 2, S. 173, 180 f., 186, 1[illegible] 243; Köpke Bd. 2, S. 199 ff. (1849).

die barbarisch die vollen glänzenden Schultern, den schwellenden Busen mit Zieraten, Ketten und Decken entstellen, den Glanz freilich auch pikanter hervorheben, aber ebenfalls das Gefühl und die Scham der Nacktheit dadurch erregen, was uns bei der Antike, dem Sophokles und Goethe niemals begegnet".

In seinem Verhältnis zu Goethe steht Ludwig Tieck abseits von den Romantikern. Auch er zwar bewundert und verehrt den Meister, noch maßloser als die anderen; auch er staunt über die Universalität dieses Geistes; auch er betont die verschiedenen Epochen in seiner Entwicklung; auch er erkennt die Eigentümlichkeiten des Dichters. Aber wo er mit seinen literarischen Genossen übereinstimmt, da ist er, wie schon gelegentlich gezeigt wurde, nicht selbständig. Wo er eine Weisheit über Goethes Kunst zum besten gibt, da ist sie schon vor ihm, meist im romantischen Kreise, geäußert worden. Er hat viel zur Förderung der Bewunderung des Meisters, so gut wie nichts zu seinem Verständnis beigetragen. Er verstand ihn ja selbst kaum, er konnte sich ja nicht von den Eindrücken seiner Jugend freimachen. Denn das war die Eigenheit seines Verhältnisses zur Dichtkunst überhaupt, daß er das, was er las und was ihn ergriff, auch erlebte. Mit kaltem Verstande konnte er „Werthers Leiden" nicht lesen. Was einem aber zum Erlebnis geworden ist, das kann man nicht mit Vernunftgründen verleugnen. Dazu kam, daß ihm die Gabe der Schlegel, die Literatur und ihre Größen historisch zu betrachten, nicht eigen war. Und wenn er zwei Fassungen derselben Dichtung vergleicht — denn auch er betreibt schon diesen Teil der Goethephilologie —, so tut er das nicht, um sie historisch zu verstehen, sondern nur, um die spätere als Befleckung des wahren Kunstwerks zu verwerfen. So ist er denn dem Wirken des verehrten Meisters nicht gerecht geworden. Wo er aber mit den Romantikern im Lobe des jungen Goethe übereinstimmt, da geschieht es, weil er eben alles bewundert, was dieser Genius gestaltet hat. Diese Bewunderung wiederum war nur dadurch möglich, daß er sich dem jungen Goethe kongenial fühlte, kongenial nur im Nachempfinden, nicht im eigenen Schaffen. Zweifellos hat eine Seelenverwandtschaft zwischen beiden bestanden.

II.

Der literarische Einfluß der Kunst des jungen Goethe auf die Werke der älteren Romantik.

Ist im vorhergehenden der Versuch gemacht worden, den jungen Goethe im Urteile der älteren Romantik darzustellen, so muß nunmehr die schwierige Frage beantwortet werden, ob und wie weit seine Schriften auf die Werke der Romantiker literarisch gewirkt haben. Die Ergebnisse der voraufgegangenen Untersuchung erleichtern die folgende. Denn, wenn sich herausgestellt hat, welche Macht der junge Goethe auf das Geistesleben Tiecks ausübt, so kann man unschwer prophezeien, daß sich Spuren davon auch in Tiecks Dichtungen finden werden; während anderseits die auch quantitativ viel geringeren poetischen Produktionen des Schlegelschen Kreises frei von einem solchen Einfluß sein werden. Auch in ihnen sind natürlich Ähnlichkeiten zu finden, und diese sollen im folgenden teilweise gestreift werden; aber das sind Spiele des Zufalls, außer einigen absichtlich bewußten Nachahmungen. Bei Tieck dagegen wird sich zeigen, daß der Einfluß meistens unbewußt erfolgt. Eine schwache Übereinstimmung einer Stelle in Tiecks Dichtungen mit einer in Goethes ist daher mit größerem Recht als Beeinflussung anzusehen als eine vielleicht viel augenfälligere Ähnlichkeit im „Florentin". Auch ist die Beeinflußbarkeit eines Dichters zu beachten. Findet man in Bruchstücken von Novalis Nachwirkungen dichters, so hat man es mit ganz jugendlich tun, die entstanden sind, bevor sich di vidualität dieses Künstlers entwickelt

gegen, der beeinflußbar war, wie kaum ein zweiter, zeigt sich die literarische Einwirkung des jungen Goethe gerade auf der Höhe seines Schaffens. Diese Bemerkungen mögen genügen, um die Art der nachfolgenden Untersuchung zu kennzeichnen und ihre Resultate anzudeuten.

Bei Friedrich Schlegels Gedicht „Fülle der Liebe“[1]) mag man an Gretchens Lied im „Faust“ denken; ähnliche gedankliche und metrische Elemente lassen hier eine bewußte Nachahmung nicht ausgeschlossen erscheinen. An Goethes „Auf dem See“ erinnern die schon oben[2]) zitierten Worte aus der Rezension von Jacobis „Woldemar“; an Goethe denkt man auch bei den Versen Friedrich Schlegels:[3])

„Kleine Frauen, kleine Lieder,
Ach man liebt, und liebt sie wieder.“

Die Goetheschen Verse aus „Hoffnung“:

„Schaff' das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende,“

dienen als Refrain eines andern Schlegelschen „Liedes“.[4]) In einigen Zeilen des „Monolog“[5]) betitelten Gedichtes scheint der in der Natur umherirrende unglückliche Liebhaber seinen Leidensgenossen Werther zu kopieren. Von dem in Knittelversen abgefaßten Werkchen „Eulenspiegels guter Rat“ wird erst später zu reden sein, wie auch von den Knittelversdichtungen August Wilhelms, Schellings und Hardenbergs. In der „Lucinde“, in der Friedrich dem von Goethe im „Werther“ gegebenen Beispiel eines individuellen Bekenntnisses folgt, entfernt er sich ganz von dem Meister, weil er eben, nach Hayms Ausspruch, im Fühlen wie im Sagen, im Sagen wie im Schreiben, nicht gleich jenem ein Dichter war.[6]) Frei von jeder Nachahmung ist freilich die „Lucinde“ nicht, wie sein Bruder meinte;[7]) schon Novalis bemerkte, daß Vergleichungen mit Heinse nicht ausbleiben könnten.[8]) Spuren Goethes zeigen sich aber nicht einmal in dem Faustritter des

---

[1]) F. S. Bd. 10, S. 119. — [2]) s. o. S. 19. — [3]) F. S. Bd. 9, S. 107. — [4]) F. S. Bd. 9, S. 84. — [5]) F. S. Bd. 9, S. 88. — [6]) Haym S. 502. — [7]) An Goethe: Walzel S. 50. — [8]) Briefwechsel S. 125.

Romans.[1]) Wo Friedrich Schlegel einen Jung-Goetheschen Stoff aufnimmt, wie den „Mahomet",[2]) findet keine Berührung statt, ebensowenig wie bei seinem Bruder, der den „Prometheus"[3]) und den „Ewigen Juden" behandelt. Goethes „Prometheus" hat dagegen wohl vorgeschwebt, wenn Kreusa im „Ion" ausruft: „Hier sitz' ich, biete deinem Zürnen Trotz",[4]) oder wenn August Wilhelm Schlegel von Shakespeare sagt: „Nein, dieser Prometheus bildet nicht bloß Menschen ..."[5]) Man erinnert sich, wie lieb den Romantikern gerade dieses Fragment des jungen Goethe war. Die in Auerbachs Keller ausgesprochene Ansicht, daß ein rechter Deutscher zwar keinen Franzmann leiden kann, aber seine Weine gern trinke, kehrt wieder in August Wilhelms „Skolion":[6])

„Nicht einheimischen Wein bietet mir an, welcher die Lippen nur
Herb anziehet; beim Mahl rühm' ich mich nicht, so Patriot zu sein."

So ließen sich noch mehr Ähnlichkeiten in Schlegels Gedichten herbeiziehen, die aber selbst in größerer Menge einen irgendwie bedeutungsvollen literarischen Einfluß Goethes nicht beweisen würden.

Auch die unausgeführten dichterischen Jugendpläne Schleiermachers wären wohl frei von solchen Einwirkungen geblieben. Eine projektierte „altdeutsche" Tragödie hätte, dem Schema nach zu urteilen, nichts vom „Götz" entlehnt, ebensowenig wie vom „Werther" oder der „Stella" der Roman eines geistigen Faublas, in der Art von Jacobis „Woldemar", dessen Liebe zwischen verschiedenen Frauen schwankt. Schleiermacher bemerkt sogar ausdrücklich: „Nicht in Briefen." Daß in seinen „Monologen" sich die jambische Rhythmik des „Egmont" findet, ist schon oft ausgesprochen worden.[7])

Inwieweit man in dem Roman Dorotheas Nach-

---

[1]) Es ist mir sehr zweifelhaft, ob man den Prometheus der allegorischen Komödie mit dem jungen Goethe in Verbindung bringen kann, wie Rouge meint, Erläuterungen zu Fr. Schlegels Lucinde, Halle 1905, S. 86f. Rouge findet auch, S. 112, einen Anklang an den „Faust". — [2]) „Mahomets Flucht": F. S. Bd. 10, S. 21. — [3]) A. W. S. Bd. 1, S. 49, 223. — [4]) A. W. S. Bd. 2, S. 121. — [5]) A. W. S. Bd. 6, S. 188. — [6]) A. W. S. Bd. 2, S. 8
[7]) Dilthey, S. 293, 452, Anhang S. 109, 142.

wirkungen des „Werther" erkennen darf, ist schwer zu sagen. Es eignet auch Florentin „noch etwas von dem revolutionären Wesen, dem auf Wirklichkeit gerichteten Tatendrang der Helden des Sturms und Drangs",[1]) wie es sich besonders in dem Aufsuchen von „Ferne und Krieg", in der projektierten Amerikareise äußert, an welch letzterer auch „Wilhelm Meister" schuld haben kann. Daneben will Florentin wie Werther kein Amt bekleiden, tritt wie Werther in ein Verhältnis zu einem verlobten Mädchen, mit dessen Bräutigam er Freundschaft schließt, muß wie Werther die Liebesergüsse der beiden mit ansehen, macht sich wie Werther bei den jüngeren Geschwistern der Braut beliebt, flieht wie Werther heimlich vor der Hochzeit und hinterläßt nur einen Scheidebrief. Wie im „Werther" spielt auch im „Florentin" ein Gewitter eine wichtige Rolle. Diese Ähnlichkeiten ließen sich vielleicht noch vermehren. Trotzdem ist ein Einfluß des Goetheschen Romans nur schwer anzunehmen. Es gibt keine Zeugnisse, daß Dorothea gerade „Werthers Leiden" besonders geschätzt habe; im Gegenteil wird sie die Antipathie des Schlegelschen Kreises gegen dies Werk geteilt haben. Auch ist zu bedenken, daß das Thema von der unerlaubten Liebe zur Braut eines anderen und dessen dichterische Behandlung immer Anklänge an Goethes Schöpfung haben wird.

Wirklich nachweisbare literarische Beeinflussung der Dichtungen der älteren Romantik durch den jungen Goethe findet sich außer bei Tieck und in Schellings „Widerporst" nur bei Novalis. Auf einen poetischen Plan Hardenbergs ist schon hingewiesen worden. Er verzeichnet darüber in seinem Studienhefte, wohl im Sommer 1800: „Projekt zu einem Roman, beinah wie Werther. Zwei Liebende, die sich aus Überdruß des Lebens und der Menschen selbst töten. Charakter: tiefe Wehmut."[2]) Etwas Weiteres aus dieser Notiz

[1]) Franz Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin, Palästra Bd. 40, Berlin 1905, S. 42; Florentin, Lübeck und Leipzig 1801, S. 28, 17, 186, 227, 155, 77, 68, 308, 313, 208. — [2]) Novalis Bd. 3, S. 279. Die Zeitangabe wie auch die der beiden folgenden Fragmente verdanke ich durch gütige Vermittlung von Herrn Prof. M. Herrmann einer noch ungedruckten Berliner Dissertation von E. Havenstein „Novalis' ästhetische Anschauungen".

herauszulesen, ist kaum möglich; auch wäre es eine ziemlich müßige Arbeit, darüber nachzugrübeln, in welcher Weise sich diese Wertherähnlichkeit geäußert hätte. Als interessant mag erwähnt werden, daß auch Novalis im Hochsommer 1800 einen „Prometheus" plante[1]) und daß er Anfang 1799 „über das Theatralische des Jahrmarkts"[2]) schreiben wollte. Dagegen zeigt eine Fragment gebliebene Jugendarbeit Hardenbergs deutliche Einflüsse des Götzdichters, das Schauspiel „Kunz von Kauffungen".[3]) Es ist ja bei diesen Ritterdramen nicht immer sicher festzustellen, ob ein direkter Einfluß des „Götz" oder schon von dessen Nachahmungen stattgefunden hat. Da aber Novalis bei seiner Lektüre mehr Gourmet als Gourmand war, wird man die Schauertragödien vielleicht ausschließen dürfen. Schon der Rittername als Titel erinnert an den „Götz", ebenso die Zeit der Handlung und die Örtlichkeit: das Drama spielt in der Pfalz bei Raupach; Bamberg und Heilbronn werden ebenfalls erwähnt. Die Szenen, die mit Jung-Goethescher Technik unheimlich schnell wechseln und undramatisch aneinandergefügt sind, spielen im Wirtshause, im Walde oder auf der Burg. Gleich der erste Auftritt in der Herberge führt in medias res; ein Köhler und ein Bauer namens Schwarz unterhalten sich über die Hauptpersonen; zu ihnen kommen neue Gäste, erfragen den Weg, und so weiter. Auch eine andere Szene erinnert an Goethe; zwei alte Ritter frischen die Erinnerungen der Jugend auf, die sich natürlich um Weiberliebe, Freundschaft und Tapferkeit drehen und um den Neid und die Mißgunst der Besiegten. Die Charaktere der Männer — nur eine konventionelle Frauengestalt erscheint — sind in dem kurzen Fragment noch nicht ausgebildet. Selbstverständlich wird bei „Kotz Schwerenot" geflucht und manch „rechter Pumper" gehoben. Am meisten zeigt sich die Nachahmung des „Götz" im Sprachgebrauch. So beispielsweise in der Überschrift der ersten Szene: „Raupach in der Pfalz. Herberge. Köhler und Schwarz,

---

[1]) Novalis Bd. 3, S. 298. — [2]) Novalis Bd. 3, S. 208. — [3]) No[...] Bd. 1, S. 268 ff. Von einem Plan zu einem Schauspiel „Franz von [...] sagt Bülow, daß es „im Tone des Götz und der Räuber" [...] (Novalis Bd. 1, S. XXXVI); vgl. dazu Heilborn Bd. 1, S. 4[...]

Bauern, am Tische.“ Die Bezeichnung „Kerl“ ist besonders beliebt; daneben Diminutiva wie Mädel, Weibel, Häusel, Brühel. Einige Beispiele aus dem Jargon der Ritter und Bauern mögen den Einfluß der Vorlage bezeugen. So erzählt Schwarz: „Der Alte ist recht in der Klemme; unser Herr Kurfürst will'n den Überlingen aufdringen, denn der hat sich recht bei'n geinsinuiert, da er'n neulich auf der Jagd von dem Räuber half . . .“ oder er fordert seinen Genossen auf: „Was ist denn das da auf'm Hofe vor ein Getrappele von Pferden? Bruder, du bist ja da am Fenster, sieh mal naus.“ Als Überlingen im Walde den Feind trifft, sagt er: „'s is Sassenberg, nu den bin ich nicht an Herz gewachsen“. Von demselben Überlingen urteilt ein anderer Ritter, daß er ein Sch . . . kerl sei, den er zum Hause naus portieren wolle, und wenn auch das ganze heilge Römsche Reich vor'n wäre, und er fügt nach berühmten Mustern die freundliche Aufforderung hinzu, die auch der Trompeter der Reichsarmee seinem Hauptmann überbringen soll; übrigens eine der beliebtesten romantischen Götzreminiszenzen. Daß dieses Fragment der ersten Jugendzeit angehört, ist selbstverständlich. Es muß niedergeschrieben sein, ehe Novalis zu dem eigenartigen und ganz individuellen Dichter geworden ist, als der er seinen Platz in der Romantik einnimmt. Lebensschickungen mußten eintreten, um sein produktives Talent von bloß literarischen Anregungen zu befreien. Der spätere rein poetische und idealistische Dichter, dem alles ein Märchen ist,[1]) konnte mit dem realistischen, unproblematischen Stürmer und Dränger keine Berührung mehr haben. Zwar fühlt sich Friedrich Schlegel bei seines Freundes christlichen Liedern an die innigsten und tiefsten unter Goethes früheren kleineren Gedichten erinnert,[2]) aber eine literarische Beeinflussung liegt nicht vor; ebensowenig wie bei dem Gedanken, daß Tod und Liebe, Küssen und Sterben dasselbe seien. Was Novalis in dem Fragment ausdrückt: „Im Tode ist die Liebe am süßesten;

[1]) Novalis Bd. 3, S. 327. — [2]) Schleiermacher Bd. 3, S. 134. Auf eine Übereinstimmung der „Hymnen an die Nacht“ mit „Faust I“ Vers 1349 ff. weist Minor hin (G.-J. S. 232).

für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien",[1]) ist eine Anschauung, die der ganzen Romantik eigen ist, bis zu Richard Wagners „Tristan und Isolde". Auch Goethe hat sie gehabt von frühester Jugend bis ins späteste Alter. So belehrt Prometheus die Pandora über das Wesen der Liebe und des Todes;[2]) so vergeht Werthern und Lotten in der Umarmung die Welt; so verkündet es der Dichter im „Diwan";[3]) so singt auch noch der Pater ecstaticus im „Faust".[4]) Hat hier Novalis einen Gedanken Goethes fortgesetzt, oder hat Goethe eine eigentümlich romantische Anschauung vorweggenommen?

Im Jahre 1816 schreibt Ludwig Tieck an den Freund seiner Mannesjahre, an Solger: „Oft wird mir Angst, wenn ich meine schnelle Fühlbarkeit sehe, mich in alle fremde Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken."[5]) Er war ein sehr guter Beobachter seiner selbst, und so hat er auch in dem, was ihn hier zweifelnd erschreckt, das Wesen seiner geistigen Anlage und damit seiner dichterischen Leistungen erkannt: das Anempfinden im großen Stil. Die Jahre der Entwicklung und Ausbildung seines Geistes fallen in eine merkwürdige Zeit. Wie in keiner Epoche deutscher literarischer Kultur dringen neue gewaltige Eindrücke von allen Seiten hervor, kommen alte zur Geltung. Jetzt erst wird verstanden, was früher höchstens geahnt worden war; Shakespeare und die Engländer, Calderon und Cervantes, Ariosto, Boccaccio und Dante, Hans Sachs und Jakob Böhme, das Volkslied und selbst Goethe werden in dieser Zeit erst mehr oder weniger Besitz des deutschen Volkes. Alles dies dringt auf Tieck ein, und aus seiner Lektüre des „Götz", noch mehr aus seiner ersten Bekanntschaft mit Shakespeare ersieht man, daß ihm das, was seinen Geist und seine Phantasie ergreift, zum Erlebnis wird. Wie Goethe aber gestaltet

---

[1]) Novalis Bd. 2, S. 297. — [2]) „Prometheus" Vers 368—415. — [3]) „Selige Sehnsucht" im „Buch des Sängers". Vgl. dazu Burdach, Goethes sämtl. Werke, Jubiläumsausgabe Bd. 5, S. 336 ff.; ferner Brandes S. 205 ff. — [4]) „Faust II" Vers 11854 ff. — [5]) Solger Bd. 1, S. 395.

auch er das Erlebnis zur Dichtung — darum erscheint sein Wesen in seiner Poesie in Shakespeares oder Calderons oder Goethes Formen und Sprache. Er faßte seine Vorbilder nicht einseitig, aber er folgte ihnen doch auch ohne selbständige Aneignung.[1]) Jene Epoche der literarischen Anregungen war vielleicht für sein dichterisches Talent die einzig mögliche; zum völlig selbständigen Schaffen hätten wohl seine Anlagen nicht ausgereicht. Denn seine äußeren Erlebnisse waren alltäglich, und er war nicht imstande, wie Goethe aus ihnen den menschlichen und Ewigkeitsgehalt herauszuholen; er ergreift nur die aparten Zufälligkeiten und Geschehnisse und Personen, die ihm begegnet sind, und gestaltet sie zu merkwürdigen und unglaubhaften Ereignissen und zu Karikaturen.[2]) Sehr treffend vergleicht ihn Minor mit einer seiner Novellengestalten, dem Maler Eulenböck in den „Gemälden", gleich dem er Meister aller Schulen kopiert und sie für Originale ausgibt.[3])

Am stärksten, mächtiger vielleicht noch als Shakespeare, hat auf seine Dichtungen Goethe gewirkt, und begreiflicherweise besonders und fast ausschließlich der junge Goethe. Denn dessen Werke waren ihm ja zum gewaltigsten Erlebnis geworden. Natürlich darf man dem Zufall, der ihn die Bekanntschaft mit dem „Götz" und „Werther" in seiner frühen Jugend machen ließ, wodurch das Erlebnis wesentlich verstärkt worden ist, die Bedingungen und Grundlagen seiner ganzen Dichtung nicht allein zuschreiben. Denn er war doch innerlich in gewisser Beziehung dem jungen Goethe verwandt, und diese Verwandtschaft wäre sicherlich auch bei einer späteren Bekanntschaft zum Ausdruck gelangt; während man allerdings wiederum nicht vergessen darf, daß gerade durch das frühe Erlebnis dieses geistige Band wesentlich verstärkt worden ist. Künstlerische und seelische Eigentümlichkeit und blinder Zufall stehen hier in Wechsel-

---

[1]) Dieses bemerkt schon A. W. Schlegel 1798: A. W. S. Bd. 12, S. 35; vgl. auch Grillparzers scharfes Urteil: Werke, ed. Sauer, 5. Aufl., Bd. 18, S. 139. — [2]) Vgl. seine Novellendefinition: Tieck Bd. 11, S. LXXXIV ff., wo er der Novelle die Eigenschaften „bizarr", „phantastisch" beilegt. — [3]) Minor, Tieck als Novellendichter, Akademische Blätter 1884, S. 137, 139.

wirkung.[1]) So zeigen denn, bis zu der großen Pause in seiner poetischen Produktion vor dem Neuaufblühen seines Talentes in den Novellen, eigentlich alle seine Dichtungen den Einfluß seines Lieblings. Manchmal äußert er sich bis zum Erschrecken, manchmal nur in Kleinigkeiten, die bei einem anderen Dichter als zufällig angesehen werden dürften, manchmal ist er auch von stärkeren Anregungen überwuchert, umgestaltet und unauffindbar gemacht worden. Der Zweck der folgenden Untersuchung aber ist es nicht, alle Anklänge an Goethe bis zum geringsten festzunageln; das ist Aufgabe besonderer Betrachtungen, wie sie für einzelne von Tiecks Werken schon vorliegen. Es soll auch auf diese Weise in allgemeinem, nur wo nötig ins Spezielle gehendem chrono-

---

[1]) Es ist übrigens interessant, zu verfolgen, wie auch ihr äußerer Lebensgang so manche Parallele aufweist. Beide in der Großstadt geboren, sind sie Söhne eines wenn auch nicht geistlosen, so doch nüchternen und aufgeklärten Vaters und einer warmempfindenden Mutter, die den Kindern Märchen erzählt und ihr poetisches Genie erweckt (Köpke Bd. 1, S. 13), so daß sie sich frühzeitig in eigenen Dichtungen versuchen. Was im Leben des jungen Frankfurters die Kaiserkrönung ist, das sind dem Berliner Kinde die Paraden des Großen Königs. Beide entzücken sich frühreif an den von dem Vater verbotenen literarisch-revolutionär wirkenden Dichtungen: heimlich liest Wolfgang mit seiner Schwester den „Messias" und lernt ihn fast auswendig, so wie Ludwig mit seinen Geschwistern den „Götz" und die „Räuber". (Köpke Bd. 1, S. 30 f.) Beide haben eine für ihre Zeit auffallende Neigung zu den Volksbüchern, besonders den „Haymonskindern". In beiden erwacht frühzeitig die Liebe für das Theater. So wie der junge Goethe dann in Straßburg deutsche Kunst und Natur kennen lernt und tief in sein Innerstes aufnimmt, so geschieht dem jungen Tieck in den gesegneten Fluren Frankens das „Geständnis mit der Natur" und in Nürnberg mit der altdeutschen Kunst. So wie Goethe einst die Seelenfreundschaft mit Jacobi schloß, ähnlich so Tieck mit Novalis. (Vgl. Haym, S. 370.) Auch das Alter beider ist nicht ohne Ähnlichkeit: die alte Neigung für das Theater wird bei beiden realisiert; ihrer beider bis zum Lebensausgang schöpferische Kraft wendet sich vorwiegend erzählender Dichtkunst zu; beiden wird durch das große Ereignis der Befreiungskriege die Zunge nicht gelöst, sowie sie auch ehemals die französische Revolution nicht verstanden hatten (man denke an Tiecks „Hans Wurst als Emigrant": Nachgel. Schr. Bd 1). Beide erreichen sie ein patriarchalisches Alter und werder
derung oder sinnloser Zurückweisung junger Ge
Ähnlichkeit im Verhältnis ihres Kopfbaues v
Bd. 2, S. 266).

logischem Verfolge gezeigt werden, welche Macht der junge Goethe auf das Geistesleben Tiecks ausgeübt hat.

Wenn man die Jugenddichtungen Tiecks bis zum „Lovell“, die meist ungedruckt sind,[1]) durchsieht, so findet man, daß der Einfluß Goethes in ihnen noch auffallend spärlich und verschwindend ist. Auffallend, aber doch erklärlich: denn zwar ist ihm schon seine Lektüre zum Erlebnis geworden, aber das Erlebnis hat sich noch nicht zur Dichtung gestaltet; der knabenhafte Jüngling ist bei aller Überreife noch kein Dichter. Und das ist ja gerade das Charakteristische des Dichters Tieck, daß er das Erlesene wiedergibt. Was er in diesen Jahren geschrieben hat, meist harm- und geistlose „Lustspiele“, ist im Augenblick für den Augenblick entstanden; farblose Gelegenheitspoesie, wie sie jedes Talent fertig bringt, zumal unter der freundlichen Anleitung eines Rambach und Genossen. So lange Tieck noch keine Dichtungen schafft, so lange finden sich keine auffallenden Einflüsse, im allgemeinen gesprochen; erst im „William Lovell“ kann man mit Fingern darauf weisen, und in der besten seiner Schöpfungen, in der „Genoveva“, sind sie am stärksten. So spiegeln denn also seine jugendlichsten Werke noch nicht den jungen Goethe wider; nur in den besten von ihnen zeigen sich ganz vereinzelte Anklänge, die gerade in ihrer Vereinzelung beweisen, wie tief Tiecks Vorbild schon in seinem Geiste lebt, aus dem es ganz gelegentlich, zufällig auf einen Moment ans Tageslicht tritt. So gehört ein Trauerspiel „Gotthold“[2]) zu der Gruppe der Götzkopien, ohne daß sich Einzelheiten festlegen ließen. Nur einmal tritt die Vorlage deutlicher hervor. Gotthold sagt da von seinem Feinde Wildung, dem schwärzesten Ungeheuer der Hölle: „Er schlich sich in unser Haus, versprach meiner Schwester die Ehe, schwur ihr ewige Treue, — doch, seine Schwüre verwehten im Winde, er verließ sie und heiratete eine andere;“ und die Anklänge an den „Clavigo“, die auch schon aus diesen Worten sprechen, werden noch stärker, wenn es weiter heißt: „Das arme Mädchen härmte sich ab, sie ward krank, ich wollte sie von meinem

---

[1]) Auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. — [2]) Handschriftlich.

Schlosse aus besuchen, sah schon die Burg meines Vaters, da begegnete ich vor dem Tore ihrem Sarge.“ Was schon aus dieser Stelle merkwürdig hervorgeht, das zeigt sich später noch deutlicher, nämlich die Vermischung von Reminiszenzen an verschiedene Werke Goethes, wenn auch nicht in einer Rede wie hier, so doch in einer Dichtung. Auch an Lenz' Technik erinnert übrigens eine szenische Anmerkung, wenn es heißt: „Ein Turnier, Gotthold besiegt alle Ritter, in mancherlei Kämpfen“. Am stärksten zeigen sich aber doch in den Jugendwerken Spuren des „Werther“. So denkt man an diesen, wenn in dem Fragment der „Anna Boleyn“[1]) der unerlaubt liebende Norris „seufzend“ im Garten umherirrt und klagt: „... Die Sonne ist aufgegangen, die ganze Natur lächelt ihr entgegen, — nur mir ist alles düster. Die Vögel singen, die Winde rauschen durch die muntern Bäume, und doch bin ich in schwarzer Einsamkeit verloren ... Da schwärmen so fröhlich zwei bunte Schmetterlinge, da lehnt sich ein Rosenstrauch liebevoll an den andern, da flüstert das Gras so traulich ... da spaltet sich ein Abgrund zwischen mir und meinen Hoffnungen, ich stehe am Rande und strecke die Arme vergebens nach ihnen aus ...“, wie Werther nach Lotten, möchte man hinzufügen, oder an Werthers Worte denken: „Ach mit offnen Armen stand ich gegen den Abgrund und atmete hinab! hinab!“ — Deutlicher, und schon oft bemerkt, wird im „Almansur“[2]) das Naturleben Werthers kopiert, aber wie Haym richtig sagt, nur in stumpfem und schwunglosem Abklatsch.[3]) Auch dieser Orientale sucht wie sein deutscher Leidensgefährte vor den Nöten der Liebe Trost im einsamen Umgange mit der Natur. Er flieht die gemeine menschliche Gesellschaft, die er haßt, und wandert zu dem greisen Eremiten in die Wildnis, der zwar einsam lebt, aber nicht verlassen, denn die Blumen und Bäume sind seine Freunde. Er kennt jeden Baum der Gegend, jeden Zweig; das erste Laub nach dem Winter erfreut ihn wie die Ankunft eines Freundes; um die junge Pappel, die der Sturm-

---

[1]) Handschr., 1. Akt, Szene 9. — [2]) Tieck Bd. 8, S. 259 ff. (1790). — [3]) Haym S. 34.

wind vom Berge herabweht, weint er wie um den Tod eines geliebten Jünglings. Es ist überflüssig, diese affektierte Naturschwärmerei noch weiter auf ihr übel kopiertes Vorbild zurückzuführen. — Auch im „Abschied"[1]) hatte ja Wackenroder den „Geist des Werthers, der Stella"[2]) wiedergefunden; ob „Geist" nicht zu viel gesagt ist, mag dahingestellt sein, es sind wohl eher Reminiszenzen. Auch dieser Ferdinand — der übrigens seinen Namen wie Luise wohl aus „Kabale und Liebe" hat, an das Tiecks Stück mehrfach erinnert — hat Liebesleid und Lust in der Natur widergespiegelt gefunden. „Was konnt' ich nicht bei jeder Blume, bei jedem grünen Blatt empfinden! Welcher Sinn der Schönheit lag in jedem rauschenden Baum, — alles ist jetzt so ausgestorben."[3]) Und als er zurückkommt,[4]) da denkt er an die wunderbaren Stunden, die er mit der Geliebten am Klavier verschwärmt hat. Aber diese Rückkehr, bei der er sie verheiratet findet, wird beiden zum Verderben; denn das alte, noch glimmende Feuer wird zu neuer Glut angefacht. Auch ihnen ist das Leben zur Tragödie bestimmt: „Und warum wollen wir denn auch glücklich sein, dazu wurden wir ja nicht geboren."[5]) Äußeres Mißverständnis endigt diese Stimmungstragödie. Die Stimmung aber ist wesentlich der „Stella" entnommen, so besonders jene Nachtszene, in der der Gatte das Bild seines Rivalen zerfetzt, so wie auch Stella gegen Fernandos Portrait das Messer zückt. Im übrigen ist ja dieses kleine Werk, die beste unter Tiecks Erstlingsdichtungen, nicht nur zurückgewandt, sondern weist auch auf eine neue Gattung des Schauspiels, das Schicksalsdrama, hin. — Anklänge, weniger an den jungen Goethe im besonderen als an allgemeine Tendenzen des Sturms und Drangs, finden sich auch in „Alla-Moddin".[6]) Die Schilderung der Leiden des edlen Naturmenschen, der von Europens übertünchter Höflichkeit noch nicht verdorben ist, der qualvollen Leiden, die ihm von der raffinierten und boshaften Kultur der Jesuiten bereitet werden, entstammt Rousseauscher Empfindungsweise und den auf-

---

[1]) Tieck Bd. 2, S. 273 (1792). — [2]) Holtei Bd. 4, S. 256. — [3]) Tieck Bd. 2, S. 285. — [4]) Man denkt bei der Situation auch an die „Mitschuldigen". — [5]) Tieck Bd. 2, S. 292. — [6]) Tieck Bd. 11, S. 269 ff. (1790—91).

klärerischen Anschauungen der Genieperiode des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie besonders in Schillers „Räubern“ zum Ausdruck gelangen. — Noch mehr begeistert den jungen Tieck ein anderes Problem des Sturms und Drangs: Ossian. Die lyrische Stimmungsmalerei des Barden, verbunden mit grauenerweckender Szenerie und furchtbaren Gestalten, das war ein geeignetes Objekt der Nachahmung für das unreife Talent des schriftstellernden Jünglings. So verwendet er denn mit gewöhnlichem Geschick Ossiansche Mache in zwei Gedichten und im Schlußkapitel von Rambachs „Eiserner Maske“.[1]) Noch deutlicher zeigt sich die Kopie in einem nur in zwei Handschriften vorliegenden „Gesang des Barden Congal“. Dieser Congal lebte noch vor Ossian, seine Dichtungen sind verloren gegangen, und nun will Tieck, um ein bekanntes Witzwort zu variieren, der Ossian des Ossians sein und setzt seinem Produkt den Namen jenes Meisters vor. Die Terminologie und den Schwulst entlehnt er dem Macphersonschen Sänger, und er weist in Anmerkungen darauf hin, daß auch Ossian für Grab „enges Haus“ sagt, eine bestimmte Person als den „Rothaarigen“ bezeichnet, böse und gute Geister unterscheidet und so fort. Von der Geschmacklosigkeit dieser Schöpfung mag ein Vers Zeugnis ablegen, wo es anläßlich einer natürlich nicht fehlenden Gewitterschilderung heißt: „Ein Donner tritt dem andern auf die Fersen.“ — Was Tieck in diesen Kopien in der Schilderung des Grauenhaften geleistet hatte, das übertrifft er noch und führt es, man möchte sagen, zur Meisterschaft im „Abdallah“ und „William Lovell“. Nur mit dem bedauerlichen Unterschiede, daß er in jenen nur nachgeahmt hat, in diesen aber nachempfunden. Nicht nur den „Götz“ und den „Hamlet“ nämlich hatte er erlebt, sondern auch in wahlloser Lektüre jene Niederungsprodukte deutscher Schriftstellerei von Gnaden eines Marquis Große und ähnlicher „Dichter“. Jene Schauerromane waren ein Faktor seines Gemütslebens geworden und hatten es vergiftet und zwangen es zur Wiedergabe in eigenen P[illegible] [illegible]eredelnde Geist Goethes, der ihm spä[illegible]

[1]) Abgedruckt in den [illegible]

muß jetzt unterdrückt schweigen. Jeder größere Geist hat in seinem Leben eine Periode faustischen Strebens durchzumachen; bei Tieck fällt sie (1792) in die Zeit, als sein Gemüt durch geistige Vergiftung zerrüttet ist, und findet besonders im „Abdallah“[1]) ihren Ausdruck. In diesem Sinne mag man das Werk eine Faustiade nennen, nicht aber, wie Rudolf Haym,[2]) den Grundplan des Ganzen, weil auch in ihm die teuflische Verführung das Problem abgibt. Daß Goethes stürmender und drängender, aber doch so klarer „Faust“ dem Werke vorgeschwebt hat, ist nicht anzunehmen, höchstens ganz im allgemeinen; denn in der Stimmung spiegelt sich so deutlich das erlesene Erlebnis der Schundliteratur wider, und in der Darstellung und Erfindung sind so sichtbar die Schauerromane kopiert, daß nach weiteren Vorbildern nicht gesucht zu werden braucht.

Zum ersten Male in Tiecks Schaffen tritt der Einfluß des jungen Goethe ganz klar und deutlich nachweisbar zutage im „William Lovell“,[3]) auf dessen Abhängigkeit von „Werthers Leiden“ schon oft hingewiesen ist. Schon die Entstehung beider Werke zeugt von einer gewissen Verwandtschaft. Goethe rettete sich in seiner Dichtung vor den Nöten und Drängnissen des inneren Lebens so gut wie Tieck in der seinigen. Auch der „Lovell“ ist seinem Schöpfer das „Denkmal, das Mausoleum vieler gehegten und geliebten Leiden und Irrtümer“.[4]) Wie der „Werther“ ist auch er der Schlußstein einer literarischen Epoche seines Schöpfers. Aber das ist charakteristisch für beide Dichter: während Goethe sich durch die Gestaltung des „Werther“ vor seinen Qualen rettet, ist Tieck, als er den „Lovell“ schreibt, von den Leiden schon frei: „Ich war fast immer sehr heiter, als ich dies Buch schrieb, nur gefiel ich mir noch in der Verwirrung.“[5]) Allerdings cum grano salis zu verstehen; denn wenn diese

---

[1]) Tieck Bd. 8, S. 1ff. — [2]) Haym S. 36. — [3]) Der Abdruck des „W. L.“ (1793—96) in Tieck Bd. 6 und 7 ist verschiedentlich gegen die 1. Aufl. (Berlin und Leipzig 1795—96) geändert, so daß ich einige Male auch diese zitieren muß. Einiges verdanke ich dem Buch von E. Schmidt, Richardson Rousseau und Goethe, Jena 1875. — [4]) Solger Bd. 1, S. 342. — [5]) Solger Bd. 1, S. 342.

von Tieck zwanzig Jahre später geäußerte Ansicht auch auf die letzten Bücher zutrifft, in den ersten ist er wohl über den Charakter seines Helden erhaben, aber nicht über dessen Stimmungen. In diesen ersten Büchern daher, wo der Autor noch Erlebtes, will sagen Erlesen-Erlebtes, wiedergibt, da tritt das Vorbild, das vielleicht unbewußt sich ihm aufdrängte, deutlich hervor. Nur für den letzten Band, in dem die Spuren des „Werther" Anklängen an allgemeine Sturm- und Drangtendenzen weichen, gilt das, was Hettner in seiner ungerechten Ansicht von der epigonenhaften Romantik ausspricht: da sieht es wüst und trostlos aus.[1]) Im Anfang dagegen spiegeln sich Motive, Charakterschilderungen, Naturanschauungen, Situationen des Goetheschen Romans wider. Für ihn gilt noch das, was einst Wieland im „Teutschen Merkur" von den Leiden Werthers gerühmt hatte, auch er ist das Gemälde eines inneren Seelenkampfes.[2]) Mit Recht könnten die ersten Bücher, besonders das erste, den Titel führen: „Die Leiden des jungen Lovells". — In der Form schließt sich der Tiecksche Roman wie alle Briefromane an Richardson an, nach dessen Lovelace auch der Name des Helden gebildet ist, nicht an Goethe, der vielleicht nicht einmal vermittelnd gewirkt hat, denn die Gestalt beider Werke ist gänzlich verschieden. Während im „Werther" nur ein Leidender an einen Freund schreibt, liegt im „Lovell" eine ganze Familienkorrespondenz vor, mit beigefügten Tagebüchern. Dadurch gestaltet sich auch die Wirkung so ganz verschieden. Werthers Freund, der Empfänger seiner Herzensergießungen, ist nächst dem ganz farblosen Wilhelm der Leser selbst, der mit erschreckter Spannung und ergriffener Teilnahme das tragische Ende herannahen fühlt; der Leser der Geschichte William Lovells hat nur ein Aktenbündel vor sich, das er mit mehr oder weniger Interesse durchblättert, um ein längst zum Abschluß gelangtes romanhaftes Lebensschicksal zu verfolgen. Im einen Fall hört man nur einen langen Aufschrei eines gequälten Herzens, im anderen beobachtet man höchstens psychologisch interessiert tobenden Wahnsinn und philisterhaften Stumpfsinn. — Der

---

[1]) Hettner S. 47. — [2]) Wielands [illegible], Bd. 6, S. 238.

Charakter William Lovells ist mit dem Werthers nur im Anfange des Werkes zu vergleichen;[1]) als jener dann sich Mühe gibt, ein anderer zu scheinen, als er ist, da wird er überhaupt charakterlos, da wird er zum Narren. Auch ihn macht seine erste Liebe zum schwermütigen Träumer, wie bald aber zeigt sich sein Liebesgefühl als Sinnlichkeit und Wollust. Die seelenverzehrende Leidenschaft Werthers kennt er nicht; seine Leidenschaft verzehrt nur den Leib. Welch bezeichnender Unterschied: Werther vergehen die Sinne, als er mit der Geliebten einen Kuß tauscht; Lovell ist im höchsten Augenblick der Wollust imstande, mit raffinierter Kunst seine Begierden zu befriedigen.[2]) Ebenso wie die Tiefe des Gefühls geht Lovell auch die Treue ab. Auch Liebe zur Heimat kennt er nicht; er kehrt aus der Fremde zurück, nur um Unfrieden zu stiften; Werther nähert sich der Heimat mit der Andacht eines Pilgrims. Die Sympathie, die diesen bis zum Tode begleitet, verliert jener schon nach wenigen Wochen der Bekanntschaft. Werthers religiös-feierliches Ende ergreift aufs tiefste, Lovells, des Verbrechers, Untergang ekelt an. Dieser ist ein durchaus entwicklungsunfähiger Durchschnittsmensch, der nur in der Einbildung Revolutionen seines Inneren durchmacht und daher mit Goethes Helden nichts zu schaffen hat. Nur solange er noch er selbst ist, wenn auch nur ein ganz mittelmäßiges Individuum, so lange trägt er Züge und Eigenschaften Werthers.[3]) Beide sind sie von Gestalt jugendfrisch und schön, voll von Gefühl und Empfindung, zur leisen Melancholie neigend. Im äußeren Leben finden sie sich nicht zurecht; sie können keinen Beruf ausfüllen, sie können keines Amtes walten; kommen sie zum Zwecke der Ausbildung in die Fremde, dann fühlt sich Werther am Hofe seines Gesandten so unglücklich, wie Lovell in Paris: „Wie mich alles hier anekelt.“ Beide passen sie nicht in die Menschheit als Gesell-

---

[1]) Eine Parallele zieht schon Rosenkranz, Hallesche Jahrbücher 1838, S. 1243, 1249; vgl. auch Tieck Bd. 7, S. 323. — [2]) Vgl. besonders die Rosalinageschichte in der 1. Aufl. Bd. 2, S. 186 ff. — [3]) Lovell ist nicht, wie J. L. Hoffmann, Ludwig Tieck, Eine literarhistorische Skizze, Nürnberg 1856, S. 25, meint, „ein Werther in sittlicher Verderbnis“. Sobald er sittlich verderbt wird, ist er eben nicht mehr Werther.

schaft; beide gedeihen sie daher in keinem Boden. Ihr inneres Leben erfüllt sie ganz, die Liebe zu den Dichtern, vor allem zu Ossian; und keine seligeren Stunden, als der Geliebten diese unvergleichlichen Dichtungen vorzulesen,[1]) oder auf die Klippen von Dover zu klettern, um dort Shakespeare ganz genießen zu können.[2]) Zu beiden spricht die Natur ihre geheimnisvolle, nur Eingeweihten verständliche Sprache. Auch Lovell gehen in der Natur Ideen und Empfindungen auf, die er vorher nicht wahrgenommen hatte; in der Natur schließt er vertrautere Bekanntschaft mit seiner Seele; „und man ist auch nicht ganz einsam, es gibt in der Natur keine tote Wüste, alles umher sprach zu mir und meinem Schmerze.“[3]) Als dann aber Wollust und Egoismus einzig seine Seele erfüllen, da hat er selbstverständlich kein Verhältnis mehr zur Natur. Die traurige Wandlung, die die Natur in Werthers Gemüt vom Schauplatz des unendlichen Lebens zum Abgrund des ewig offenen Grabes gestaltet, die ihn nichts als ein ewig wiederkäuendes Ungeheuer in ihr sehen läßt, findet ihren Widerklang zwar nicht in Lovells Seele, sondern in der seines Freundes Balder: „Alles stirbt und verwest; — vergissest du, daß wir über Leichen von Millionen mannigfaltiger Geschöpfe gehen?“[4]) — Diese wenigen Andeutungen, die noch um viele vermehrt werden könnten, mögen genügen, um zu zeigen, daß „Werthers Leiden“ wenigstens dem Anfang des Tieckschen Romans vorgeschwebt haben. Man denke noch besonders an die schon erwähnte Lektüre Ossians, an die in seligen Augenblicken am Klavier verschwärmten Stunden oder an die Liebeserklärung Lovells

[1]) 1. Aufl. Bd. 1, S. 44, 53; Bd. 3, S. 21; die Stellen, in denen Ossian erwähnt wird, sind in der späteren Aufl. fortgelassen. — [2]) 1. Aufl. Bd. 1, S. 74. — [3]) Vgl. besonders 1. Aufl. Bd. 1, S. 37. — [4]) S. auch Tieck an Wackenroder (Holtei, 300 Briefe, Bd. 4, S. 35): „ . . . die reizende Natur verliert ohne einen Freund, der mit uns empfindet, alles Schöne, statt des Belebenden des Frühlings sieht man in jedem Wesen nur, wie ein jeder Atemzug ihn näher zum Grabe rückt, alles verdorrt und verlischt i[illegible] Seele . . .“; ferner auch „Karl von Berneck“ (Tieck Bd. 1[illegible] Blumen „verherrlichen das Gewand der Erde, sie stehn [illegible] Grase und machen uns vergessen, daß die Erde sch[illegible] wie ein aufgeregtes Grab aussieht“.

an Amalie:[1]) Mit klopfendem Herzen betritt er ihr Zimmer, wo er sie allein findet; was er ihr sagt, weiß er nicht; er hört nur, wie sie seinen Namen ausspricht; nur schwer hält er die Tränen zurück, bis er an ihren Busen sinkt und das Bekenntnis seiner Liebe stammelt. Man denkt dabei an das letzte Zusammensein Werthers mit Lotten; aber was bei Werther das Ende ist, das ist bei Lovell der Anfang. Etwas hat Lovell auch vom Clavigo oder Fernando, nur daß ihm deren Liebenswürdigkeit abgeht. Bei einer Episode in Lovells Leben — und in seinem Leben wird ja alles zur Episode — erinnert man sich auch an die Gretchenszenen im „Faust“; es ist die Verführungsgeschichte der Rosalina. William nähert sich hier einem unschuldigen jungen Blut aus dem Volke unter falschem Namen und erlogenen Vorspiegelungen und weiß die in ihr, wie in Gretchen, schlummernde leise Sinnlichkeit zur begehrenden Liebesglut zu entfachen. Der Verlobte, der, so unwürdig er auch sein mag, doch als Retter ihrer Ehre auftreten könnte, wird wie Valentin ermordet. Rosalina fällt dem Verführer zum Opfer und endet, alsbald von ihm verlassen, ihrer Sinne beraubt, im Tiber. Eins ihrer Briefchen an den Geliebten ist gleichsam eine Übertragung von Gretchens „Meine Ruh ist hin“ in prosaischen Stil. Ihr Herz schreit nach dem Geliebten; sie wagt nicht mehr, der Mutter ins Auge zu sehen; „alles, was ich sonst gern tat, ist mir jetzt zur Last . . . Ich möchte einsam und unbemerkt im Winkel sitzen und den ganzen Tag über weinen. Ach, Antonio! was hast du aus mir gemacht? — Ich lebte so still vor mich hin und war mit allem zufrieden, und jetzt ist mir das ganze Haus zu enge, ich denke unaufhörlich an dich und an gestern [wo sie dem Verführer erlag], und mit einer quälenden Unruhe . . .“ Wenn er nur schnell käme, daß sie erst wieder in sein Auge sehen kann. Und wie Gretchen hat auch sie so viel für ihn getan, daß ihr zu tun fast nichts mehr übrigbleibt. „Ach, Antonio, du weißt es gar zu gut, daß ich dir nichts abschlagen kann, und das macht dich so stark und dreist, weil ich nur zu schwach bin. Aber habe Mitleid mit

---

[1]) Tieck Bd. 6, S. 34 f.

mir."[1]) Daß in solchen Worten Reminiszenzen an den „Faust" erklingen, ist recht wahrscheinlich. — Wie schon erwähnt, treten in den letzten Büchern mehr Anklänge an typische Sturm- und Drangdichtung hervor. Das ruhelos Irrende, was Lovell später eigen ist, hat er mit Klingerschen Gestalten gemein, auch mit Goethes Fernando. Seine Rückkehr nach England hat dann viel Sturm- und Drangartiges.[2]) Motive dieser Literatur klingen besonders an in der nächtlichen Abreise aus der Heimat, in der Schilderung des Brandes und der seines Lebens unter den Räubern, bei Wilmonts Reise nach Amerika, und so noch mehrere, die hier nicht weiter zu verfolgen sind. — Was als das Charakteristische von Tiecks Dichtkunst bezeichnet worden ist, das Anempfinden, tritt im „William Lovell" mit größter Beweiskräftigkeit zutage. Denn alles oben Gesagte ist nur andeutend; der wichtige Einfluß von Heinse und von Schillers „Geisterseher" ist gar nicht erwähnt worden. Nur angedeutet, aber doch wohl bezeichnend genug, ist auch der Einfluß Jung-Goethescher Dichtungen auf den Roman; besonders spiegelt sich in ihm das Erlebnis der Lektüre von „Werthers Leiden", von „Faust" und von der „Stella" wider. So zeigte sich dieser Einfluß in der besten von Tiecks Erstlingsarbeiten, im „Abschied", so hier im „William Lovell", dem ersten wichtigeren Produkt seiner Erzählungskunst, einer starken Talentprobe, und so erscheint er auch in seinem ersten bedeutenderen Drama.

Es ist klar, daß die gewaltige Wirkung, die der „Götz von Berlichingen" auf Ludwig Tieck ausgeübt hatte, in seinem Schaffen einen Widerklang finden mußte; und es ist nur auffallend, daß diese Resonanz erst 1795 im „Karl von Berneck"[3]) bedeutungsvoll ertönt. Um so auffallender, da der erste, zwei Jahre früher niedergeschriebene, nur handschriftlich erhaltene Entwurf, der nur einige Szenen ausführt, keine Spur eines Einflusses des Goetheschen Werkes

---

[1]) Tieck Bd. 6, S. 310. — [2]) Tieck Bd. 7, 8. Buch. — [3]) Tie[illegible]
S. 1 ff. Die älteren Drucke zeigen nur unwesentliche Ve[illegible]
die folgende Untersuchung ist einiges entnommen dem [illegible]
Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, St[illegible]

zeigt. Alle die Eigentümlichkeiten des „Berneck", die berechtigen, ihn als Nachfolger des „Götz" anzusehen, fehlen dem Fragment und erscheinen erst in der in die „Schriften" aufgenommenen Fassung. Die erste Bearbeitung fällt eben in die Zeit, wo das Erlebnis der Goetheschen Lektüre noch nicht zum dichterischen Ausdruck kommen konnte. Die Wirkung des „Götz" konnte erst eintreten, als das Fragment zum wirklichen Dichtwerk ausreifte. Dazu kommt, daß gerade in diesem Jahre 1795 Goethes Drama nach langer Pause zum ersten Male wieder auf dem Berliner Theater erschien, und somit, da Tieck diese Aufführung oder eine der folgenden zweifellos gesehen hat, das ehemalige Erlebnis sich eindringlicher wiederholte.[1]) — Wie im „William Lovell" finden auch in dem Trauerspiel eine ganze Reihe Tieckscher Lektüreerlebnisse ihren Ausdruck, von der „Klara von Hoheneichen" bis zum „Hamlet", vom „Julius von Tarent" bis zum „König Lear" und zur „Iphigenie"; nur die Spuren des „Götz von Berlichingen" sind im folgenden nachzuweisen. Einige von den den Ritterdramen eigentümlichen Motiven, die direkt vom „Götz" entlehnt oder durch die blühende Phantasie der Epigonen in diese Literaturgattung eingedrungen sind, finden sich auch im „Karl von Berneck". So das tobende Unwetter als Begleiterscheinung grausiger Geschehnisse oder als Verstärkung verzweifelnden Wahnsinns; so der Geist, der als Warner erscheint, eine Weiterbildung des Goetheschen „Unbekannten"; so die Rückkehr des lange entfernt Gewesenen in die Heimat, am liebsten in der Verkleidung des Pilgers, oder Pilger überhaupt; so die durch Gewalt oder List erzwungene Ehe; so der Streit zweier Männer um eine Frau, im „Berneck" sogar doppelt, einmal als Nebenbuhlerschaft zweier Brüder; so auch die den Ritterdramen typischen Namen, wie Mathilde und Konrad. Dazu kommen die direkt dem „Götz" entnommenen, wie Karl und Adelheid, die jedoch anders charakterisierten Personen beigelegt sind — Adelheid

---

[1]) Die Aufführungen mit Fleck in der Titelrolle fanden statt am 3., 4., 20., 22. Februar und 21. April; s. John Scholte Nollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne, Leipziger Diss. 1893.

ähnelt der stillen jungfräulichen Marie —, und in besonders starker Nachahmung: Georg und Franz. Der erstere vertritt den eifrigen, gutmütigen und braven Knappen, der freudig seinen Dienst erfüllt, im übrigen nur ein recht philisterhaftes Abbild des Reiterbuben ist; Franz dagegen ist der leichtsinnige, phantastische, charakterlose Jüngling, der „wieder nach dem lustigen Bamberg" zu seinem vorigen Herrn zurück sich sehnt, wo man froh sein kann, wo einem der Trunk schmeckt, wo die Sonne heiter und warm scheint.[1] Unter anderem Namen erscheinen aus dem „Götz" Weislingen und Adelheid. Das allerdings wesentlich passiver gehaltene Nachbild der letzteren, Mathilde, die sich Witwe glaubt, wie es Adelheid ist, gehört zu jenen durch Charakteranlage und Umstände lasterhaft gewordenen schönen Frauen, die das Verderben der Männer werden, die in ein Liebesverhältnis zu ihnen treten und es mit dem Tode büßen. Vergnügen, Glanz, Pracht und Freudigkeit machen das Bedürfnis auch ihres Lebens aus. „Mir wird oft die Burg zu enge, dann muß ich Menschen sehn; es ist mir unmöglich, ganz wie eine Nachteule in einer düstern Einsamkeit zu leben."[2] Als passendes Objekt ihrer Liebessehnsucht tritt in ihren Gesichtskreis der Ritter Leopold von Wildenberg, wie Weislingen ein Liebling der Frauen, allerdings ohne dessen äußere Schönheit, wie Weislingen auch in Charakter und Handlungsweise, wenn auch männlicher, so doch nicht immer von tadelloser Gesinnung. Die Szene,[3] in der beide ihre gegenseitige Liebe zum Ehebruch treibt, ähnelt dagegen mehr den Liebesszenen zwischen Adelheid und Franz im 4. und 5. Akt des „Götz". Auch im „Berneck" befinden sich beide in Mathildens Gemach; sie, besorgt für ihren Ruf, will ihn forttreiben, noch ehe es Abend wird, während er, ihre Ängstlichkeit nicht achtend, nicht eher von ihr scheiden will, bis er das Geständnis ihrer Liebe von ihren Lippen vernommen hat. Er

---

[1]) Tieck Bd. 11, S. 101. Um das oben über den ersten Entwurf Gesagte durch ein Beispiel zu beweisen, sei erwähnt, daß in diesem der Knappe eines anderen Ritters Franz heißt, welcher Name dann [illegible] Wilhelm verwechselt wird, wie dieser Knappe später heißt [illegible] Berneck haben noch keine Namen. — [2]) Tieck Bd. 11, [illegible] S. 41.

wird ungestüm und bringt sie dadurch ins Zürnen, bis er ihr zu Füßen fällt, und ein heißer Kuß die Bestätigung sehnender Glut bringt und zur Sünde führt. Aber wie in dem Verhältnis Adelheids zu Weislingen tritt bald die Ernüchterung ein; gegenseitige Entfremdung würde auch hier zur Katastrophe führen, wenn nicht ein Verbrechen ihrer beider Tod verursachte. Auch sonst finden sich außer allgemeiner Einwirkung des „Götz" noch besondere Anklänge an diesen. Man vergleiche eine Szenenanweisung desselben: „An Tafel. Der Nachtisch und die großen Pokale werden aufgetragen"[1]) mit der im „Berneck": „Erleuchteter Saal, große Tafel, die Pokale stehen nur noch auf dem Tisch . . ."[2]) Das Lied, das alsdann beim Aufziehen des Vorhangs der Minnesänger über das Thema der Liebe erschallen läßt, erinnert an Liebetrauts schelmisches Liedchen von Cupidos losen Streichen. Endlich sei noch erwähnt, daß auch in Tiecks Drama ein Gespräch zweier Knechte zur Kennzeichnung der Situation dient,[3]) und daß auch in ihm die Heimkehr des Hausherrn durch einen Boten angekündigt wird.[4]) Die Form des Stückes geht nicht unmittelbar auf den „Götz" zurück, sondern eher auf Klinger oder andere Ritterdramen; ebenso die Sprache. Den Archaismus, den Novalis im „Kunz von Kauffungen" nachgeahmt hatte, und der als das Charakteristische des Götzstiles erscheinen mußte, kennt „Karl von Berneck" nicht.[5]) — Auch bei dieser Betrachtung des Tieckschen Trauerspiels mögen Andeutungen genügen, um von einer Einwirkung des „Götz von Berlichingen" sprechen zu dürfen. Ob diese Einwirkung nicht nur unbewußt, sondern auch bewußt war, worauf besonders die Namen des Knappenpaares hinweisen würden, das ist doch wiederum sehr zweifelhaft. Man darf nie vergessen, wie tief sich Goethes Dichtung dem Geiste Ludwig Tiecks eingeprägt hatte, wie sie ein Bestandteil seines dichterischen Vermögens war, und wie stark beispielsweise im „Blaubart" Shakespearesche Einflüsse sich geltend machen mußten, um Goethesche zu ver-

---

[1]) Die Bischofsszene des 1. Akts. — [2]) Tieck Bd. 11, S. 19. — [3]) Tieck Bd. 11, S. 47. — [4]) Tieck Bd. 11, S. 27. — [5]) Von Stilvergleichungen überhaupt bei beiden Dichtern muß ich aus Mangel an wesentlicheren Vorarbeiten absehen.

drängen, die noch am stärksten im Anfang hervortreten, wo die Feinde Blaubarts manche Ähnlichkeit mit den kaiserlichen Soldaten des „Götz“ aufweisen. Die Art, wie der Meister auf den verehrenden Schüler gewirkt hat, wird später noch an einem besonders charakteristischen Beispiel gezeigt werden; schon nach den hier vorliegenden Zeugnissen aber ist von bewußter Nachahmung Goethes kaum zu reden.

Hatte Ludwig Tieck im „Abschied“, im „Abdallah“, im „William Lovell“, im „Karl von Berneck“ unreife Werke geliefert, aber doch Proben eines großen Talents, so gelangt jetzt seine Dichtkunst, fluch dem Einflusse seiner literarischen Ratgeber, in gefährliche Niederungen; es entstehen die Novellen der „Straußfedern“. Aber wenn Rudolf Haym meint,[1] daß in ihnen „keine Spur von Goethe“ sei, so ist das doch nicht zutreffend. Auch in ihnen erscheint Goethe, freilich ganz, ganz anders. Wenn Wilhelm Schlegel über den „Triumph der Empfindsamkeit“ von Herzen lacht, weil in ihm „Werthers Leiden“ verspottet werden, und wenn Ludwig Tieck diesen Spott sogar übernimmt und nachahmt, dieses Mal bewußt, so ist das etwas ganz Verschiedenes. Der eine stimmt dem Hohne freudig bei, viel freudiger als es Goethe selbst beabsichtigt hatte; der andere dagegen verliert seine alte Liebe nicht im geringsten, es ist nicht Untreue, wenn bei ihm Goethe in der Parodie erscheint. Denn was ist jener „Fermer der Geniale“[2]) für ein lächerlicher Narr, daß er sich einbildet, Clavigo oder Fernando zu sein, er, der nur ein treuloser und feiger Mädchenverführer ist; oder was ist jener „Ulrich der Empfindsame“,[3]) in dem die Empfindsamkeit auch ihren Triumph feiern könnte, für ein alberner Tropf, bis er schrecklich moralisch und aufgeklärt wird; wie dumm erscheint jener „Naturfreund“,[4]) der der heiratssüchtigen Angebeteten Klopstock vorliest, bis ihr Tränen aus den Augen brechen, und nicht merkt, daß diese nur von unterdrücktem Gähnen stammen! Und was versteht dieser Kriegsrat, der für Thomson und Geßner schwärmt, von der Natur, als deren

---

[1]) Haym S. 133. — [2]) Tieck Bd. 15, besonders [illegible]
Bd. 15, S. 121 ff. — [4]) Tieck Bd. 15, besonders S. 22[illegible]

Freund er sich ausgibt? Was in den Altersnovellen des Dichters die Dummköpfe charakterisiert, die Verachtung und Unkenntnis Goethes, das wird in den „Straußfedern" schon leise angedeutet. Was, wenn auch zum Teil noch unbewiesen, als Wertmaßstab für Tiecks Werke, cum grano salis, angegeben war: je stärker der Einfluß Goethes, je besser die Dichtung Tiecks, das wird auch hier bestätigt. In diese Literaturgattung darf der Meister nicht geführt werden; in diesen Produktionen, die um so alberner sind, je ernster sie auftreten, darf das Erlebnis nicht weggeworfen werden. Nur ganz selten und nur ganz schonend darf der Liebling seines Herzens in diesen Erzählungen lächelnd und Eingeweihten verständlich erwähnt werden. So wenig wie seiner selbst, so wenig hat Tieck seiner Liebe zu Goethe je vergessen. Was Sophie Bernhardi in den Erzählungen vom „Besessenen" und von der „Reise durch das Gottfriedland" wagte,[1]) die — wenn auch ironische — Verspottung von „Werthers Leiden", das hätte ihr Bruder sich nie erlaubt. Die nächste vernünftig denkende Gestalt aber, die er 1795 erdichtet, „Peter Lebrecht"[2]), verkündet als erster unter allen seinen Helden das Lob des Gewaltigen: „Wem ist es unter den Deutschen gegeben, so wie Goethe zu schreiben?" Und sowie der Dichter wieder ernsthaft und seinem Talente entsprechender schafft, sofort stellt sich der Einfluß des Meisters wieder ein. So wie dieser im „Triumph der Empfindsamkeit" seine Jugenddichtung verspottet, so jener im „Lebrecht" den „Abdallah". In der Liebe zur Natur bleibt freilich Peter noch recht weit hinter seinem Vorbilde zurück; das Verhältnis, das er zu ihr gewinnt, mit der Hervorhebung des Unbedeutenden und Kleinen, ähnelt viel mehr der Naturschwärmerei eines Leberecht Hühnchen denn dem Naturseelenleben Werthers. Viel wichtiger wird der bescheidene Lebrecht durch eine andere Eigenschaft, durch seine Wertschätzung der Volkspoesie, so wie sie sich in den Volksbüchern spiegelt. Indem Ludwig Tieck dieses Gebiet in das Bereich seiner Dichtung zieht, ist

---

[1]) Bernhardi, Bambocciaden Bd. 3. — [2]) Tieck Bd. 14 und 15, besonders Bd. 15, S. 30.

sein Verhältnis zum jungen Goethe nicht mehr so unmittelbar. Er ergreift ein Problem, das auch jenen beschäftigt hatte, und verwertet es, teils selbständig, teils in Anlehnung an den vermittelnden Meister.

In wie ähnlicher oder in wie verschiedener Weise Ludwig Tieck und der junge Goethe das Problem der Volkspoesie erfassen, wird erst später zu betrachten sein. An dieser Stelle, wo ja nur der literarische Einfluß des letzteren festgestellt werden soll, interessiert lediglich der Hinweis, daß, wo Tieck die Volksbücher und die ihnen verwandten Märchen in eigener Produktion wiedergibt, sei es nun in manieriert schlichter Erzählung, sei es in blutiger Satire, sei es in shakespearisierend dramatischer Form, sei es in lyrischen, sangbaren Weisen, ein unmittelbarer Einfluß Goethes nicht sichtlich zu spüren ist. In diesen Dichtungen erscheint der Romantiker am selbständigsten; sie sind nicht seine besten, wohl aber seine eigenartigsten Leistungen. Eine Auswahl von Tiecks Werken ohne den „Gestiefelten Kater" wäre nicht zu denken. Fast in allen diesen Schöpfungen des Dichters tritt die meist literarische Satire auf, und in diesem Punkte nähert er sich wieder dem Meister. Die Art und Weise, wie Goethe seinen Witz im „Triumph der Empfindsamkeit" spielen läßt, wird von seinem Verehrer am stärksten im „Prinz Zerbino" aufgenommen. Die später folgende Betrachtung der Verwandtschaft dieser beiden Werke erübrigt die Untersuchung, wie weit beispielsweise auch der „Gestiefelte Kater" vom „Triumph" abhängt. Tieck hat dieses Genre seiner Dichtkunst so ausgeschlachtet, daß die Hervorhebung eines den Typus besonders stark vertretenden Stückes genügen wird, um zu zeigen, in welcher Weise auch auf diesem Gebiete Goethe Vorbild war. Dessen Satire hatte sich ferner in „Götter, Helden und Wieland" in andere Formen gekleidet, und dieses Stückchen hat wiederum auf den Prolog zu Tiecks „Anti-Faust" gewirkt.[1]) Auch hier erscheint Merkur als Gott und Zeitschrift mit den Schatten in der Unterwelt und trifft auf Aristophanes, den Falk nachgeahmt hat, so wie

---

[1]) Nachgel. Schr. Bd. 1, S. 127 ff. (1801).

Wieland den Euripides; beide als schwächliche Kerle natürlich in strafbarer Weise. Später erscheint Böttiger aus dem Schlafe erweckt ebenfalls wie Wieland. In beiden Stücken werden Büchertitel parodiert; in beiden wird darauf hingewiesen, daß die alten Götter keine Achtung mehr verlangen dürfen; und so finden sich noch weitere Anklänge. In ähnlicher Weise hat dieselbe Goethesche Farce auch dem etwas älteren „Jüngsten Gericht“ vorgeschwebt.[1]) Endlich hat Goethes Satire die Tiecks noch beeinflußt, wo sie in Verbindung mit dem Knittelverse erscheint. Diese Verskunst hat Tieck verwendet im „Autor“, im „Prolog“[2]) und im „Rotkäppchen“.[3])

Bei einer Untersuchung über die Abhängigkeit der Tieckschen Knittelversdichtungen von denen des jungen Goethe ist der Hauptton nicht auf inhaltliche Beeinflussung, sondern auf metrische zu legen. Es ist zu fragen, ob Tieck und die übrigen Romantiker, deren Knittelverse erst hier in diesem Zusammenhange betrachtet werden sollen, diese Verse von Goethe oder direkt von Hans Sachs übernommen haben. An ein drittes Vorbild, vielleicht an Gryphius, braucht man nicht zu denken; denn die entsprechenden Dichtungen Goethes wurden ja gerade von ihnen allen geschätzt, waren ihnen zum mindesten ausreichend bekannt; warum soll man da also unnützerweise in die Ferne schweifen? Zuvörderst muß aber noch einmal auf das Problem eingegangen werden, wie denn der junge Goethe den Vers des Hans Sachs, der in seinen und der Romantiker Augen mit dem Knittelverse identisch ist, nachgebildet hat, und da ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß er die feste, auf acht bzw. neun beschränkte Silbensumme im Verse seines Vorbildes nicht erkannt hat; denn er war Dichter und nicht Metriker; er hat

---

[1]) Tieck Bd. 9, S. 339 ff. (1800). — [2]) Beide Stücke Tieck Bd. 13. — [3]) Tieck Bd. 2, S. 327 ff. Die jambischen vierhebigen Reimpaare in den Hornvillaszenen des „Kaiser Oktavian“ sind kaum als Knittelverse anzusehen, ebensowenig die des „Phantasus“ (Tieck Bd. 4, S. 130 ff.); auch die versifizierten Monologe des Polycomicus im „Prinz Zerbino“ und die Verse Tieck Bd. 10, S. 199, 211 sind nicht in diesem Zusammenhang zu betrachten; vgl. weiter unten.

den Knittelvers nachgedichtet, nicht nachgezählt, mag er sich im übrigen auch noch so viel mit Hans Sachs beschäftigt haben.[1]) Was ihm an den Knittelversen auffiel, das war, daß ungefähr die Hälfte von ihnen einfache jambische Viertakter waren; infolgedessen dichtet auch er unter anderen jambische Viertakter, die bei einsilbig voller Kadenz acht, bei zweisilbig voller neun Silben enthalten. Ferner mußte ihm auffallen, daß so häufig zwei Senkungssilben einander folgten, oder vielleicht richtiger ausgedrückt, daß überhaupt Senkungssilben einander folgten — ob zwei oder mehrere war ihm gleichgültig. Wenn er nun diese Erscheinung nachahmte, so mußte sein Vers naturgemäß die Summe von acht Silben überschreiten; und da sich sein Genie nicht an das Resultat von Abzählungen band, so entstanden ihm Verse bis zu einer Länge von fünfzehn Silben. Endlich fiel ihm noch auf, daß auch des öfteren zwei Hebungssilben, oder Hebungssilben überhaupt, nebeneinander standen. Verse mit dieser Eigenheit sind bei Hans Sachs seltener, wie ohne empirische Erkenntnis festzustellen ist; denn jeder Vers, in dem eine Senkung synkopiert ist, muß entsprechend auch eine zweisilbige Senkung aufweisen, aber nicht umgekehrt; weil jedes Mal, wenn durch Fortlassen des Auftaktes eine zweisilbige Senkung gebildet werden muß, um die feste Silbensumme wieder auszufüllen, der Vers deswegen noch nicht zwei aufeinander folgende Hebungen erhält. Dieses seltenere Vorkommen von synkopierten Senkungen gegenüber zweisilbigen Senkungen konnte Goethe sehr wohl empfinden ohne metrische Untersuchung, denn den Rhythmus eines Verses lehrt schon die Lektüre, auch ohne lautes Sprechen, die Silbenzahl erst das Studium. Synkope der Senkungen wird Goethe also seltener angewendet haben; wo er es aber getan hat, da muß sein Vers naturgemäß kürzer werden als ein jambischer Viertakter, kann also nur sieben, unter Umständen sogar nur sechs Silben haben. Nun kann es vorkommen, daß Goethe auch einmal eine zweisilbige Senkung bildet, aber den Auftakt fortläßt, oder daß er in

[1]) Diese Ansicht vertritt auch G. Bäumer, Goethes Satyros, Leip 1905, S. 108.

einem Verse Synkope der Senkung und zweisilbige Senkung anwendet; dann erhält er einen Vers von acht (neun) Silben, der nicht jambischen Charakter trägt und mit seiner festen Silbensumme ganz echt Hans-Sachsisch ist. Nur, daß Goethe ihn nicht absichtlich so gestaltet, sondern nur zufällig richtig gemacht hat. Man kann demnach Goethes Knittelverse in vier Gruppen einteilen, für die nachher die in Klammern beigefügten abgekürzten Benennungen gebraucht werden: jambische Viertakter von acht (neun) Silben (jambische Verse), Viertakter mit neun (zehn) und mehr Silben (verlängerte Verse), Viertakter mit weniger als acht (neun) Silben (verkürzte Verse), acht(neun)silbige Viertakter mit gestörtem jambischen Rhythmus (gestörte Verse). Auf jeden Fall, um das ausdrücklich zu betonen, sind alle Goetheschen Knittelverse vierhebig, mag die Silbensumme so groß und so klein sein wie sie will.[1])

Nunmehr erst kann man der Frage nähertreten, ob die Knittelverse der Romantiker auf Goethe oder auf Hans Sachs zurückgehen, und kann folgendes voraussagen: Ist in ihnen die Silbensumme des Verses auf acht (neun) beschränkt, so war unzweifelhaft Hans Sachs das unmittelbare Vorbild. Ist dies aber nicht der Fall, wie es denn, um das Resultat vorwegzunehmen, in der Tat nicht ist, so haben ihnen Goethesche Knittelverse vorgeschwebt. Man könnte einwenden, daß die Romantiker den Hans-Sachsischen Vers ja eben so gut umgebildet haben könnten, wie es Goethe, wie es auch Gryphius getan hat. Darauf ist zu antworten: Die Romantiker waren aber nun gerade Metriker, und Wilhelm Schlegel beweist in seinen Berliner Vorlesungen,[2]) daß ihm die gebundene Silbenzahl bekannt ist, sogar charakteristisch erscheint. Und selbst wenn das nicht der Fall wäre, so müßte man trotzdem Goethe als das Vorbild ansehen, denn die Romantiker haben erst in Knittelversen gedichtet, als sie die Goethes gelesen und nach ihrer Art oftmals gelesen hatten. Diese Andeutungen mögen

[1]) Die zahlreiche Literatur über den Knittelvers brauche ich hier nicht anzuführen. Die vorgetragene Theorie lehnt sich an die Auseinandersetzungen — teilweise im Widerspruch zu ihnen — von Max Herrmanns „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“, Berlin 1900, S. 86 ff. — [2]) Vorl. Bd. 3, S. 57.

nunmehr durch speziellere Angaben bewiesen werden; eine unter die Anmerkungen verbannte Tabelle wird schließlich volle Klarheit bringen.

Ludwig Tieck verwendet zum ersten Mal Knittelverse 1796 im „Prolog“. Ihm sind an den Goetheschen besonders die verlängerten aufgefallen, und in übertreibender Nachahmung gestaltet er über die Hälfte seiner Verse ebenfalls verlängert, drängt sogar bis zu siebzehn Silben in einen Vers, so daß man vereinzelt an Fünftakter denken könnte. Infolgedessen findet man auch dreisilbigen Auftakt und sechssilbigen Innentakt. Jambische Verse hat er ungefähr so viele wie Goethe, natürlich prozentualiter gemeint; dagegen verschwinden die gestörten und verkürzten Viertakter fast ganz. Inhaltlich zeigt das Werkchen Ähnlichkeiten mit dem „Triumph der Empfindsamkeit“: in beiden Dichtungen haben einige Personen das Gefühl, daß sie sich selber spielen. Das metrische Bild des „Prologs“ verschiebt sich in dem später als „Fastnachtsspiel“ bezeichneten „Autor“ (1800) in dem Sinne, daß hier die verlängerten Verse weitaus überwiegen, es sind sieben Zehntel aller Verse; die verkürzten und gestörten sind noch seltener. Auch dieses Stückchen zeigt inhaltlich Jung-Goetheschen Einfluß, worauf schon Verschiedene hingewiesen haben.[1]) Die Situation erinnert einmal an die in „Hans Sachsens poetischer Sendung“, aber auch an den Anfang des „Faust“, dessen Gemütsstimmung auch den Autor quält. Wie in Goethes Künstlerdramolets endlich erscheint dem verzweifelnden Dichter die Muse der wahren Kunst (in Tiecks übertreibender Weise gleich drei Mal), bis er am Schluß in erhabener Apotheose geweiht wird. Endlich hat Tieck den Knittelvers noch verwendet in „Rotkäppchen“, ebenfalls im Jahre 1800, dessen dramatische Form sich an Goethes „Satyros“ und „Pater Brey“, aber auch an Hans Sachs direkt anlehnt. In metrischer Hinsicht ist hier die Neigung für ver-

---

[1]) G.-J., S. 225 f. Die Ähnlichkeit mit dem „Faust“ und den Küns[illegible] dramen erkennt schon Wilhelm Grimm in Briefen des Jahres 1805 an [illegible] Bruder: Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm aus [illegible] zeit ed. H. Grimm und G. Hinrichs, Weimar 1881, S. [illegible] Tiecks eigenes Eingeständnis (Tieck Bd. 11, S. LXII ff.).

längerte Verse womöglich noch stärker. Daß für die Metrik dieser drei Stücke Goethe das Vorbild war, ist nach den vorhergehenden Ausführungen klar; und es wird dadurch noch sicherer, daß Tieck nach eigenem Zeugnis[1]) auch die Verse des Hans Sachs direkt nachgeahmt hat und zwar im „Kaiser Oktavian" und früher schon im „Prinzen Zerbino". Hier baut er also achtsilbige Verse, nur daß ihm diese unter der Hand einfach jambisch werden; ganz vereinzelt treten Verse auf, in denen der jambische Rhythmus kaum merklich gestört ist, weswegen sie auch oben nicht als Knittelverse bezeichnet sind. Der Grund für diese Erscheinung ist wohl darin zu suchen, daß er den Vers des Hans Sachs jambisch gelesen hat und die bei dieser Art zu lesen entstehenden falschen Betonungen nicht hat nachahmen wollen, weil er sie für Fehler des alten Reimschmiedes gehalten hat. Dann aber muß ihm der Knittelvers Goethes als eine von der des Hans Sachs gänzlich verschiedene Versform erschienen sein; bei dieser fiel ihm die feste Silbensumme auf, bei jener die Fülle der Senkungssilben. Um so klarer ist aber die Tatsache, daß er Goethe nachgeahmt hat, wenn er auch Viertakter baut, die mit Senkungssilben angefüllt, ja überladen sind. In diesem Zusammenhang ist eigentlich zum ersten Mal mit voller Sicherheit ein bewußter Einfluß des jungen Goethe zu erkennen.

Ganz ähnlich wie Tiecks „Autor" verhalten sich in metrischer Hinsicht die Knittelversdichtungen August Wilhelm Schlegels. Es sind das „Ein schön kurzweilig Fastnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert" und die „Parabel vom Eulenspiegel und den Schneidern".[2]) Wie bei Tieck sind seine Verse überwiegend verlängerte; verkürzte kennt er garnicht, gestörte nur in geringem Maße; der Rest sind jambische. Das metrische Bild seiner beiden Dichtungen ähnelt demnach viel mehr dem der Tieckschen als dem der Goetheschen. Und nun denke man an die Absicht, die Schlegel vor der Jahr-

---

[1]) Tieck Bd. 1, S. XXXIX. „Es schien mir gut, fast alle Versmaße, die ich kannte, [im Oktavian] ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab." — [2]) A. W. S. Bd. 2, S. 149, 226. Eine zweite später abgefaßte Eulenspiegelparabel (S. 240) besteht aus reinen Jamben.

hundertwende Tieck gegenüber ausspricht: sie wollten zusammen kleine Dramen „in Hans Sachsischer Manier“ schreiben.[1]) Es kam dazu nicht, und Schlegel muß sich mit einem selbständig verfertigten Fastnachtsspiel begnügen, aber dieses ist nicht, wie beabsichtigt und wie später Caroline es nennt,[2]) Hans Sachsisch, es ist Ludwig Tieckisch. Der Einfluß von dessen Satiren ist ja auch bei der „Ehrenpforte“ nicht zu verkennen; und so ist es durchaus wahrscheinlich, daß Schlegels Knittelvers nur durch Tiecks Vermittlung auf Goethe zurückgeht. An diesen erinnert dagegen der Stil des Werkes, wie es sich besonders in altertümlichen Worten äußert; oder auch beispielsweise Verse, wie:

„Wem's aber von innen nicht käme her,
Von außen kriegt' er es nimmermehr.“

An „Künstlers Erdenwallen“ denkt man bei der Situation, als das Kind in der Wiege erwacht und „Äh“ schreit; an die „Apotheose“ beim Schluß des Werkes; an „Faust“, als der Satan das alte Jahrhundert holt und zuerst grimmig anfährt, so wie Mephistopheles seine Freundin in der Hexenküche. Braucht man aber für die Dichtung eine literarhistorische Bezeichnung, so nennt man sie am besten: ein Fastnachtsspiel in Hans Sachs-Goethe-Tiecks Manier.

Wie unzutreffend Tieck und Wilhelm Schlegel Goethesche Knittelverse nachgeahmt haben, sieht man um so stärker, wenn man diejenigen betrachtet, in denen Schelling sein „Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens“[3]) abgefaßt hat. In diesen Versen tritt uns schon rein in metrischer Hinsicht der junge Goethe unverkennbar entgegen. Wie kein anderer hat Schelling erkannt, daß sich in den Knittelversen Goethes der drangvolle Geist des Genies am meisten charakteristisch in den verkürzten Viertaktern ausspricht, und kongenial verwendet er besonders diese Verse, zwar so, daß sie wie bei Goethe den anderen Gruppen gegenüber in der Minderheit, aber doch auffallend stark vertreten sind, bis zu einer Kürze von fünf Silben. Verlängerte und

---

[1]) Holtei Bd. 3, S. 2[illegible] [illegible] 2, S. 17. — [3]) Plitt Bd. 1, S. 282 ff.

gestörte Verse hat er merkwürdigerweise fast genau so viele wie sein Vorbild. Und noch ein anderes Charakteristikum Goethescher Knittelverse und Jung-Goetheschen Stils überhaupt hat von allen Romantikern er allein nachgebildet — ausgenommen ganz vereinzelt Tieck im „Rotkäppchen" —: die Elision des persönlichen Pronomens. In den nur 319 Versen der Dichtung fehlt ungefähr zwanzig Mal das Pronomen der ersten Person Singularis und ebenso oft das der dritten Person; während das Pronomen der zweiten Person, was für Anlehnung an Sachs kennzeichnend wäre, nie ausgelassen ist.[1]) Daß im übrigen der Geist dieser Schöpfung durchaus Jung-Goethisch ist, ebenso die Derbheit und Prägnanz des Stils — man denke an Zeilen wie: „daß ich ihre Fromm' und Heiligkeit, Ihre Übersinn- und Überirdigkeit . . ." — ist schon so oft bemerkt worden, daß es hier nicht wiederholt zu werden braucht.[2]) Nur einige Proben mögen davon Zeugnis ablegen, sogleich der Anfang:

„Kann es fürwahr nicht länger ertragen,
Muß wieder einmal um mich schlagen,
Wieder mich rühren mit allen Sinnen . . ."

Geniemäßig übermütig ruft er dann aus:

„Wüßt auch nicht, wie mir vor der Welt sollt' grausen,
Da ich sie kenne von innen und außen . . ."

Und mit Sturm- und Drang-Etymologie erklärt er:

„Daher der Dinge Qualität,
Weil er drin quellen und treiben tät . . ."

Die Gedanken- und Anschauungswelt des Heinz Widerporst zum Ausdruck zu bringen, war der Knittelvers die einzig mögliche Form, genau so wie er es für den Anfang des „Faust" gewesen war.

Nur der Vollständigkeit wegen seien die wenigen Knittelverse erwähnt, die Friedrich Schlegel und Novalis gedichtet haben; ersterer in einem kurzen Stückchen, betitelt „Eulenspiegels guter Rat",[3]) letzterer in dem Schlußabsatz des Einleitungsgedichtes zum zweiten Teil des „Heinrich von

[1]) S. Herrmann, Jahrmarktsfest S. 105 ff. — [2]) Z. B. Haym S. 552 f. — [3]) F. S. Bd. 10, S. 53 ff.

Ofterdingen".[1]) Beider Verse ergeben ungefähr das gleiche metrische Bild; es sind etwas mehr jambische als bei Goethe, ungefähr ebenso viel gestörte, ungefähr gleichviel verlängerte; aber gar keine verkürzten Verse. Das Material ist zu gering, um daraus besondere Schlüsse ziehen zu können; irgend etwas besonders Kennzeichnendes haben diese Knittelverse nicht. — Der kleinen Auguste Böhmer berühmte Reimversuche brauchen wohl in diesem Zusammenhange nicht betrachtet zu werden.[2])

Doch zurück zu den Satiren Ludwig Tiecks. In einer Reihe von ihnen sind, wie schon angedeutet, Spuren eines Einflusses vom „Triumph der Empfindsamkeit" aufzuweisen. So beispielsweise in den Possenfiguren oder der Orakelbefragerei des Feenmärchens „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald",[3]) so auch in der empfindsamen Tochter des Königs, an dessen Hofe der „Gestiefelte Kater"[4]) sein Glück macht, so am allerstärksten in dem „gewissermaßen eine Fortsetzung" dazu bildenden „Prinzen Zerbino".[5]) Ganz

---

[1]) Das frivole Jugendgedicht in Knittelversen „Lenore und der Schwabe" habe ich nicht zu Gesicht bekommen; s. Heilborn Bd. 1, S. 472 Nr. 123 und S. 474 Nr. 173. — [2]) Die folgende Tabelle mag die vorstehenden Angaben zahlenmäßig (in Prozenten ausgedrückt) beweisen. Die Zahlen für Goethe und Hans Sachs habe ich Max Herrmanns Buch entnommen; die für Hans Sachs beziehen sich zwar nur auf ein Werk, dürften aber ziemlich typisch sein und sind ja in diesem Zusammenhang ohne großen Wert.

	jambische	verlängerte	verkürzte	gestörte
Hans Sachs	56	1,5	1,5	41
Goethe Jahrmarktsfest	42	41	5	12
„ Pater Brey	42	39	3	16
Schelling	34	39	13	14
Tieck Prolog	41	55	1	3
„ Autor	28	70	0,8	1,2
„ Rotkäppchen	26	71	1	2
A. W. Schlegel Jahrh.	30	65	—	5
„ „ „ Eulensp.	27	67	—	6
Fr. Schlegel	44	45,5	—	10,5
Novalis	47	40	—	13

[3]) Tieck Bd. 11, S. 145ff. (1798). — [4]) Tieck Bd. 5, S. 161ff. (1797). [5]) Tieck Bd. 10; auch schon von Wilhelm Grimm bemerkt a. a. O., S. 66.

charakteristisch ist es für Tieck, daß er den in ein kurzes Stückchen Goethes zusammengedrängten Witz in einen dicken Band auseinanderzerrt. Hatte sich sein Vorbild erlaubt, den Spaß durch eine kurze lyrische Einlage zu unterbrechen, so schiebt Tieck gleich ein ganzes lyrisches Drama ein, das für sich allein Bestand haben könnte; hatte Goethe die literarische Satire mehr angedeutet als ausgeführt, so tritt sie sein Nachahmer bis zur Langweiligkeit breit; hatte jener im Merculo eine köstliche Dienerfigur nur skizzenhaft charakterisiert, so schafft dieser gleich mehrere ähnliche und macht sie fast zu Hauptpersonen. Von den vielen Übereinstimmungen sei nur auf einige hingewiesen: In beiden Werken spielt die Handlung in den höchsten Kreisen, in denen einerseits die Gemahlin, anderseits der Sohn des Königs etwas an gesunder Vernunft gelitten haben; die Heilung wird hier durch ein Orakel, dort durch einen Zauberer bewirkt. Wie gleich das Eingangsgespräch des „Zerbino“ ähnlich dem des „Triumphes“ aufgebaut ist, so auch der Schluß, in dem die Personen mit sich, mit dem Stücke und mit dem Publikum spielen und aus lauter Verzweiflung entweder die Handlung zurückdrehen oder noch einen sechsten Akt beifügen, den ja beide Werke haben. Was für den empfindsamen Oronaro die ausgestopfte Puppe ist, das sind für den alten König die Bleisoldaten. Sogar das Wort, das den staunenden Hofdamen im „Triumph“ als höchster Ausdruck der Bewunderung gelehrt wird, „es macht Effekt“, findet im „Zerbino“ Aufnahme.[1]) Auch Spuren anderer Goethescher Werke kann man hier finden. An das prächtige Estherdrama des „Jahrmarktsfestes zu Plundersweilen“, allerdings der zweiten Fassung, mag man denken bei den Parodien, die Jeremias zum Besten gibt, natürlich sind es nach Tiecks Art gleich vier.[2]) Der berühmte Faustmonolog mag den würdigen Polycomicus zu einer ähnlichen Betrachtung seiner Lage angeregt haben,[3]) und von Mephistos Erkenntnis des menschlichen Geschlechts ist auch Jeremias durchdrungen, wenn er singt: „Den Teufel kennt fast niemand, und wär' er

---

[1]) Tieck Bd. 10, S. 119. — [2]) Tieck Bd. 10, S. 200 ff. — [3]) Tieck Bd. 10, S. 97.

noch so dick".[1]) — So wie Goethe in seiner Farce sich selbst nicht geschont hat, so auch Tieck: als das Waldhorn zu reden anfangen will, da weist der aufgeklärte Nestor auf einen eben erschienenen Roman seines eigenen Dichters mit Verachtung hin.[2])

In diesem Roman „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798) leistet Ludwig Tieck dem Wilhelm Meister-Fieber seiner Zeit und seiner Umgebung den gebührenden Tribut der Nachahmung; es braucht also auf dieses Werk im Ganzen hier nicht eingegangen zu werden. Denn Roderigos merkwürdige Liebesgeschichte hat doch nur sehr flüchtige Anklänge an die „Stella". Dagegen kommt an einer Stelle der Einfluß einer anderen Jung-Goetheschen Schrift zum Ausdruck: als die Helden des Romans von einem Hügel unweit Straßburgs das herrliche Münster erblicken, brechen sie in eine Begeisterung aus, die wohl in der Form, aber nicht in der Meinung hinter dem Hymnus „Von deutscher Baukunst" zurücksteht. Ja das Mittel, das den Straßburger Studenten von seiner altklugen und vorgefaßten Abneigung bekehrte, das eigene Anschauen dieses krausborstigen Ungeheuers, empfiehlt auch Sternbald allen den Tadlern, die von römischer und griechischer Baukunst schwätzen; keine Verteidigungen in Worten und auf dem Papier können den Verblendeten so überzeugen wie der Anblick dieses Riesengebäudes.[3]) Tieck hat sich eine lebenslange Vorliebe für das Münster bewahrt, hat es auf der Rückreise von Italien bestiegen und auf der Plattform natürlich an den jungen Goethe gedacht;[4]) der Anblick der Antike hatte ihm nur neue Bewunderung für deutsche Kunst eingeflößt,[5]) und später wird es dann auch in einer der Novellen verewigt.[6]) Zweifellos liegt dieser Liebe rein literarische Beeinflussung durch die Sturm- und Drangschrift zugrunde; vermehrt wurde sie dann durch die Kunstanschauungen Wackenroders.

---

[1]) Tieck Bd. 10, S. 105. — [2]) Tieck Bd. 10, S. 292. — [3]) Tieck Bd. 16, S. 221 ff.; man vergleiche aber auch die bei Minor abgedruckte erste Fassung, S. 269 ff. — [4]) Gedichte S. 340. — [5]) An Solger 16. 12. 1816: Solger Bd. 1, S. 488. — [6]) „Der Schutzgeist": Tieck Bd. 25. [illegible] ...ielen anderen Novellen und Schriften.

In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ war im Jahre 1797 ein kleines Buch erschienen, das in Anschauung und Tendenz die deutlichste Ähnlichkeit aufweist mit einem Aufsatz, der fast ein Vierteljahrhundert vorher auf schlechtem Papier schlecht gedruckt der Welt übergeben worden war.[1]) Auch diese Schrift hatte deutsche Kunst gepriesen, auch sie war eine Herzensergießung gewesen, auch sie wollte falsche Vorurteile vernichten und irre gegangene Kunstansichten auf die rechte Bahn leiten. Gefühl, historische Betrachtungsweise, Liebe zum deutschen Mittelalter sind dem Stürmer und Dränger so zu eigen wie dem Klosterbruder; auf Reflexion und Deutenwollen eines Kunstwerks verzichtet der eine so gut wie der andere. Goethes Schrift ist vielleicht die einzige, die überhaupt mit Wackenroders Buch in Vergleich gesetzt werden kann, abgesehen von den Verschiedenheiten, die durch das entgegengesetzte Naturell der beiden Dichter veranlaßt sind. Die Verwandtschaft zwischen beiden Werken ist so deutlich, daß man von ein paar zufälligen wörtlichen Anklängen absehen kann.[2]) Freilich darin gehen sie auseinander, daß bei Goethe das emergierende Deutschtum alles verdrängend im Vordergrunde steht, während sich Wackenroder die Liebe zum göttlichen Raffael und zur italienischen Kunst durch vaterländische Begeisterung nicht trüben läßt. Sein Kunstverständnis ist doch weitsichtiger als die bloße Kunstbegeisterung seines Vorgängers. So kann er denn der Peterskirche einen Hymnus singen,[3]) ähnlich wie einst Goethe dem Straßburger Münster. Anklänge an Goethes Künstlerdramolets finden sich ebenfalls vereinzelt, auch in den Aufsätzen der späteren „Phantasien über die Kunst“, freilich meist an „Künstlers Apotheose“, die ihres Entstehungsjahrs und ihrer durch die italienische Reise gefärbten Ansichten wegen nicht mehr

---

[1]) Dies ist sehr oft bemerkt worden; vgl. besonders die Einleitung von Minor zu „Tieck und Wackenroder“, ferner: Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrh. Von Winckelmann bis zu Wackenroder, Berlin 1904, besonders S. 69; ferner Koldewey. — [2]) Koldewey S. 35, 103. Auch Wack. spricht von „krausverziert“. (Herzenserg. S. 129). — [3]) „Phantasien“ S. 76 ff.; Koldewey S. 64.

für den jungen Goethe in Anspruch genommen werden kann.[1]) An Weislingens Knappen, der durch ein von der Empfindung volles Herz zum Dichter wird, mag man denken bei dem Antonio der „Herzensergießungen“, der ebenfalls durch die Liebe zum Künstler geweiht wird.[2]) Ein Wort aus dem „Faust“ erscheint in der ersten Erzählung der „Phantasien“ variiert.[3]) Auch bei einem Beitrage Tiecks mag man sich an „Faust“ erinnern;[4]) ebenso an „Künstlers Erdewallen“ bei der traurigen Geschichte von dem alten Maler, die in die späteren Auflagen des „Sternbald“ übernommen worden ist.[5]) — In einem Punkte gehen allerdings Goethes und Wackenroders Schrift auseinander: das ist ihre Wirkung, die in beiden Fällen unerwartet ist. Und so sind es denn auch die „Herzensergießungen“, die die Brüder Schlegel zu ihrer Beschäftigung mit der deutschen Baukunst veranlassen. Denn in seiner Jugend beschäftigt sich Friedrich nur mit klassischer Kunst[6]) und hat auch später, als er in der „Europa“ direkt an Wackenroder anknüpft[7]) und sogar umfangreiche Aufsätze über gotische Baukunst schreibt,[8]) trotz seiner eigenen Ansicht[9]) nie ein rechtes Verhältnis zu diesem Zweige der bildenden Kunst gewonnen.[10]) Wilhelm dagegen hat in seiner Jugend überhaupt keine ausgesprochenen Neigungen für künstlerische Probleme[11]) und begeistert sich für die Gotik erst in seinen Vorlesungen, nachdem er Wackenroders Buch freundlich aufgenommen hatte. Er war es denn wohl auch, der auf Schellings Anschauungen in diesem Punkte eingewirkt hat.[12])

Schon vor dem „Sternbald“, am stärksten in der „Magelone“, hatte Tieck versucht, Lyrik in den Roman einzustreuen, und August Wilhelm Schlegel fand diese Lieder Goethesch;[13]) wohl so, wie einst Wackenroder im „Abschied“ den Geist des „Werther“ und der „Stella“ zu erkennen

---

[1]) Koldewey S. 12ff., 33; G.-J. S. 226ff. — [2]) Herzenserg. S. 52ff. — [3]) Koldewey S. 60. — [4]) Koldewey S. 170. — [5]) Tieck Bd. 16, S. 171ff. — [6]) Vgl. Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, 1897, S. 1—15. — [7]) Vgl. Koldewey S. 48. — [8]) F. S. B S. 171ff. — [9]) F. S. Bd. 6, S. VI. — [10]) Sulger-Gebing S. 136ff. — [11]) [illegible] Gebing S. 16—30. — [12]) Plitt Bd. 1, S. 427; Schelling Bd. 5 584ff., 591. — [13]) A. W. S. Bd. 12, S. 34; Holtei Bd. 3,

meinte. Nirgends in Tiecks Schaffen rächt es sich so wie in seiner Lyrik, daß seine Erlebnisse nur erlesene waren. Denn auch Lyrik läßt sich wohl nacherleben, nie nachdichten. Will er wie Goethe volksliedartig singen, so erleidet er schlimmes Fiasko, denn selten sind Volkslieder dem Volke unbekannter geblieben, selten unsangbarer gewesen; will er in freien Rhythmen seine Gefühle dahinfließen lassen, so bedauert man, daß er nicht lieber gleich Prosa geschrieben hat. So mag man denn wohl in dem dicken Band seiner Gedichte manchmal Töne finden, bei denen einem Goethe einfallen kann, Goethesch sind sie aber keineswegs.[1]) Und treffend hat Rudolf Haym von ihnen gesagt: „Sie ähneln den Liedern des Meisters im Liede etwa so, wie dir hellgesäumte, am Horizont aufgetürmte Wolken einen Augenblick als fernleuchtende Schnee- und Eisberge erscheinen können.“[2])

Lyrisches, Episches, Dramatisches — alle Gattungen der Poesie; Stanzen, Terzinen, fünffüßige Jamben — alle Arten der Verskunst; Einflüsse Calderons, Shakespeares, Goethes — aller Größen der Dichtkunst; kurz alles, was man nur will, findet man in Tiecks gerade deshalb für ihn charakteristischstem Werke, dem „Leben und Tod der heiligen Genoveva“.[3]) Dieses Trauerspiel, in dem gehandelt und erzählt und empfunden wird, sollte vielleicht mit größerem Rechte als der „Kaiser Oktavian“ den 1. Band, die Ouverture zu Tiecks „Schriften“ bilden. Alle die Reminiszenzen aufzudecken, aus denen diese Dichtung zusammengesetzt ist, ist eine Arbeit für sich;[4]) der Einfluß Goethes, des jungen Goethe

---

[1]) Besonders stark ist die Nachahmung in den erst 1805—1806 verfaßten Reisegedichten. Man vgl. z. B. den Anfang des „Anblicks von Florenz“ (Gedichte S. 241 f.):

„Endlich den letzten Hügel hinauf,
Und unter mir
Das weite, blühende Tal,
Rings die Gebirge,
Die herrliche Stadt
Im Glanz der scheidenden Sonne . . .“

[2]) Haym S. 81. — [3]) Tieck Bd. 2, mit unwesentlichen Änderungen gegenüber der 1. Ausgabe (1799). — [4]) Diese Arbeit ist in vortrefflicher Weise geleistet von Ranftl, von dem ich vieles entnommen habe.

natürlich, ist allein durch mindestens drei Werke des Meisters vertreten, die aber so in der „Genoveva“ verschmolzen sind, daß sie in der nachfolgenden Betrachtung nicht geschieden werden sollen. Es sind dies: „Faust“, „Götz von Berlichingen“, „Werthers Leiden“. — Die dramatische Form des Tieckschen Trauerspiels ist in ihrer Art als dramatische Biographie stärker von der des „Faust“ als des „Götz“ beeinflußt. An jenen erinnern besonders die monologischen Szenen, vor allem wenn sie rein lyrisch sind wie Gretchens Schmerzenslieder. Diese haben dem rein liedartig gehaltenen Klagemonolog der Genoveva im Gefängnis vorgeschwebt, so bis zur Übereinstimmung des Rhythmus in Versen wie:

„Dein Jammergeschrei
Bricht mein Herz entzwei,
Dein lichter Blick
Ist all mein Glück, . . .“ [1])

Überhaupt hat Genoveva manches von Gretchen, gleich der sie naiv und reinen Herzens erscheint und ihrer gefahrbringenden Schönheit sich nicht bewußt. Wie diese von der würdigen mütterlichen Freundin, so wird auch jene von Frau Gertrud, einer zweiten Marthe Schwerdtlein, verkuppelt. Eine andere episodisch auftretende Person des Dramas, der Pilgrim,[2]) ist dagegen mit dem unbekannten Warner Götzens verwandt. Die Hauptfigur Golos endlich zeigt Spuren verschiedener Goethescher Gestalten. In seiner schrankenlosen Individualität, in seiner Begierde, sich ausleben, seine Kräfte entfalten zu können, hat Golo etwas von der Genialität eines Sturm- und Dranghelden. Verbunden damit ist Faustisches in seinem Charakter. Ruft dieser aus:

„Ha, wie's in meinem Herzen reißt!
Zu neuen Gefühlen
All' meine Sinnen sich erwühlen“,

so gesteht Golo:

„Es reißt mich fort, in allen meinen Sinnen
Fühl' ich ein Treiben, innerliches Wühlen.“ [3])

Wie Faust mit Wagner eilt er mit Benno zur Spitze Berges empor, jubelnd in aller Verzweiflung, sich Si

---

[1]) Tieck Bd. 2, S. 158. — [2]) Tieck Bd. 2, S. 234

einredend vor dem Dämon in seiner Brust, herabsehend auf die wunderbare Natur zu seinen Füßen, während der feige Begleiter ängstlich zur Rückkehr mahnt.[1]) Aber Golos Charakter ist viel komplizierter als der gegen den seinen einfach zu nennende Fausts. Golo ist auch der Mann der Welt, der feinen Gesellschaft, er ist auch ein Adelbert von Weislingen. Wie dieser wird er zum Unglück für sich und andere von einer Liebe gepackt, der er entfliehen möchte und nicht kann, deren Berechtigung seine Sinnlichkeit ihm erst einreden muß. Und wie Weislingen sinkt auch er durch diese Leidenschaft herab, wird auch er zum Schwächling und muß sich seine Schwäche von seinem treuen Diener vorwerfen lassen wie Weislingen von seinem Weibe. Seine Leidenschaft vernichtet das Lebensglück derer, die er liebt, und das böse Gewissen läßt ihm die wiedergefundene Genoveva als ein Traumbild erscheinen, so wie der ungetreue Ritter in Maria eine auferstandene Tote zu sehen meint.[2]) Am meisten hat jedoch Golo von der Charakteranlage Werthers. Hatte schon zwischen dem „William Lovell“ und Goethes Jugendroman eine innere Verwandtschaft bestanden aus der Art ihrer Entstehung heraus, so auch zwischen diesem und der „Genoveva“: beide Dichtungen haben sich aus einer besonderen Stimmung heraus, gleichsam von selbst geschrieben.[3]) Diese innere Verwandtschaft wird wie beim „Lovell“ durch äußere bekräftigt. Eine fein empfindende, sensitive Künstlernatur ist auch Golo. Ihm unbewußt ergreift auch ihn die Neigung zur unerlaubt Geliebten, eine Neigung, die, von zunächst nur leiser Sinnlichkeit verunreinigt, nicht zu bekämpfen ist, die den Liebenden gleichgültig stimmt gegen alles andere. Wie nahe liegen da Todesgedanken und Melancholie! Die Sehnsucht nach ewiger Ruhe taucht auf, und wenn Werther den Wunsch ausspricht:

---

[1]) Tieck Bd. 2, S. 229ff. Es ist mir wohl bekannt, daß die Faustszene erst nach der „Genoveva“ entstanden oder mindestens gedruckt worden ist. Die Parallele mag aber als ein interessanter Beitrag zur inneren Verwandtschaft der beiden Werke hier stehen. Vgl. den Schlußabsatz des II. Teils dieser Arbeit. — [2]) Ranftl S. 70ff. — [3]) J. L. Hoffmann, L. Tieck. Nürnberg 1856, S. 86; daß sich „Genoveva“ wie „Werther“ auch „ohne Künstelei“ schrieb, möchte ich bezweifeln.

„Ach ich wollte, Ihr begrübt mich am Wege oder im einsamen Tale . . .“, so begehrt auch Golo:

„Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunklen Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen, abgelegnen Tal
Such' ich Ruh für meines Herzens Qual.“ [1])

Auch ihm erweckt die Liebe das wahre Verständnis der Natur. Hat ja sogar Friedrich Schlegel behauptet: „Wer die Natur nicht durch die Liebe kennen lernt, der wird sie nie kennen lernen“,[2]) und Tieck, der gerade von der Naturauffassung des „Werther“ so begeistert war, hatte erklärt: Jedes Auge muß die Natur „in einem gewissen Zusammenhang mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts.“ [3]) So begleitet denn die Natur auch Golos seelische Erlebnisse; auch ihn lockt der herabstürzende Wasserfall hinunter in die Tiefe; auch er irrt in Wäldern beim Sturm umher, dem Regen und Unwetter ein Ziel. Auch ihm sind die Menschen am liebsten, die in engster Verbindung mit der Natur stehen, die Hirten und Bauern, denen er sich zutraulich nähert.[4]) Ja, wie Werthers Liebe sich wandelt im Wechsel der Jahreszeiten, so auch die Golos. Herbstnebel löst den Sommerabendduft ab; „Golos Liebe erblüht mit dem Frühling, unter dem nächtlichen Junihimmel wird sie völlig erschlossen, in der Sommerhitze wird sie schwül und bricht in ein verheerendes Gewitter aus, im Herbst trägt sie die Farbe der Wehmut und der Reue, und sinkt mit dem Winter ins Grab.“[5]) — Noch mögen die Beweise für den Einfluß Goethescher Dichtungen auf die „Genoveva“ um einige vermehrt werden. Anklänge an „Faust“, vermischt mit Shakespeareschen Reminiszenzen, zeigt die Szene der Zauberin, die von der „Hexenküche“ allerdings dadurch wesentlich verschieden ist, daß ihr völlig das Humoristische fehlt.[6]) An die Bauernhochzeit des „Götz von Berlichingen“ erinnert die der „Genoveva“, mit dem Unterschiede, daß jene

---

[1]) Mehrmals vorkommend, s. Tieck Bd
[2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 300, Nr. 103. —
[4]) Ranftl S. 79. — [5]) Kausler in Mun
S. 136; auch Hettner S. 156; Ranftl

Handlungsmotiv, diese nur Kontrastepisode ist. Den nächtlichen Schlacht- und Brandszenen mit dem Kontrast ehrlicher Ritter und falscher Feinde schwebten die des „Götz“ vor.[1] Auch mag man bei den aufrührerischen Plänen Karl Martells an die unrechtliche Stellung Götzens als Bauernführer denken. Beide Dramen enthalten Ahnungen, Träume, Naturerscheinungen. Auch fast wörtliche Parallelstellen lassen sich außer den schon gelegentlich eingestreuten noch anführen. Fausts Worte „Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen“ variiert Genoveva: „Dann fühlt' ich Himmelskräfte niedersteigen“.[2] Sieht Weislingens Knappe in Adelheid eine Himmelsgestalt, bei deren Anblick er fühlt, „wie's den Heiligen bei himmlischen Erscheinungen sein mag;“ ruft Werther der Geliebten zum Abschied zu: „Leb wohl, Engel des Himmels!“ — „Lippen, auf denen die Geister des Himmels schweben!“ — „Habe ich nicht gleich einem Kinde ungenügsam allerlei Kleinigkeiten zu mir gerissen, die du Heilige berührt hattest“, so gesteht auch Golo:

> „Ja, Ihr habt recht, Ihr seid ein göttlich Bild,
> Drum muß man Euch Reliquien gleich verehren
> Mit stummer Inbrunst und aus frommer Ferne.“[3]

Des Erdgeists Bestimmung, der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken, im Kompromiß mit Jakob Böhmescher Weisheit, schwebt den Worten vor: „Alle Dinge nur sind der Geisterwelt ein Kleid.“[4] — Wie weit Maler Müllers „Golo und Genoveva“ dem Tieckschen Stück ein Vorbild war, ist hier nicht zu untersuchen. Daß aber die Einflüsse Goethes auf die Genoveva durch Müllers Vermittlung erfolgt seien, wie Ranftl behauptet,[5] ist nicht anzunehmen. Goethes Werke standen Tieck viel zu nahe, als daß nicht eine direkte Einwirkung viel wahrscheinlicher wäre; eine direkte — aber auch eine bewußte? Die Frage, wie weit Tieck von seinem Meister bewußt oder unbewußt beeinflußt ist, muß später noch einmal gestellt und dann beantwortet werden. Hinsichtlich der „Genoveva“ spricht für unbewußte Nachahmung, abgesehen von anderen Kriterien, eine gleichzeitige Brief-

---

[1]) Ranftl S. 81. — [2]) Minor in der Anmerkung zu Bd. 1, S. 1[illegible] seiner Tieck-Ausgabe (Deutsche Nat.-Lit.). — [3]) Ranftl S. 70f. — [illegible] S. 130. — [5]) Ranftl S. 240.

äußerung Tiecks an Iffland: „Ich habe in diesem Schauspiel den Versuch gemacht, die Shakespearesche Form mit der spanischen zu verbinden; wozu sich der Stoff auch sehr gut eignet;“[1]) und an Solger: ohne „Perikles“ „wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva oder Oktavian entstanden“.[2]) Warum hätte er verschweigen sollen, daß er auch Goethe hier einen willigen Tribut gespendet hat? Eine andere Frage kann dagegen gleich hier erledigt werden. Es hatten sich im „Abschied“ Anklänge an mehrere Goethesche Dichtungen gefunden, ebenso im „William Lovell“, ebenso im „Prinzen Zerbino“, um nur die wichtigsten hervorzuheben, am stärksten jedoch in der „Genoveva“. In manch anderer Dichtung mögen sie nicht beachtet oder übersehen worden sein. Was einmal oben behauptet wurde, daß auf Tieck nicht die einzelnen Werke des jungen Goethe, sondern dessen Gesamtwerk gewirkt hat, ist damit bewiesen. Tieck ahmt nicht eine Goethesche Dichtung in einer eigenen nach, er sucht sich aus dem Oeuvre seines Meisters hier einen Charakterzug, dort eine Situation, hier ein Formelement, dort ein Satzgebilde hervor, oder vielmehr er sucht es nicht, es drängt sich ihm auf. Daher gibt es fast kein Werk des jungen Goethe, dessen Spuren man nicht in den Dichtungen der ersten Tieckschen Schaffensperiode finden könnte; daher gibt es fast kein Werk Tiecks, das man gänzlich als beabsichtigte Nachahmung auffassen dürfte. Ihm ist immer das gesamte Schaffen seines Lieblings im Geiste gegenwärtig.

Mit der „Genoveva“ allerdings hört die literarische Beeinflussung Tiecks durch den jungen Goethe auf. Der „Oktavian“ zeigt keine auffälligen Spuren davon, der viele Jahre später entstandene „Fortunat“ ist desto stärker shakespearisierend und die zahlreichen Novellen des ehemaligen Romantikers zeigen höchstens die Einwirkung des Verfassers der „Unterhaltungen“ und der „Novelle“. Das Fragment eines „Faust“, den Tieck in der Ziebinger Periode begann, ist nicht erhalten.[3]) Nur ganz vereinzelt taucht noch manchmal eine Reminiszenz an das ehemals unvermeidliche Vorbild

[1]) Teichmanns lit. N[illegible] herausg. von Dingelstedt, Stuttgart 1863, S. 282. — [2]) Solger Bd. 1, [illegible] — [3]) Köpke Bd. 2, S. 156.

auf. So heißt es an einer Stelle der schon in den „Phantasus" aufgenommenen Erzählung „Der Pokal" von dem Liebenden: „Er blieb zurück, um keine Aufmerksamkeit zu erregen; er sah ihr nach, bis der Saum ihres Kleides um die Ecke verschwand"; es geht ihm also wie Werther.[1]) So mag der merkwürdige Garten in der Novelle vom „Jahrmarkt"[2]) nach den Angaben geschaffen sein, die im „Triumph der Empfindsamkeit" über Gartenbaukunst gegeben werden. So mag in der „Vogelscheuche"[3]) die Liebe der Künstlerstochter zu dem ledernen Produkt ihres Vaters, die nicht ruht, bis sie das Puppenobjekt ihrer Liebesirrung besitzt, identisch sein mit des empfindsamen Prinzen Oronaro Neigung zu seiner geflickten Braut. So mag man endlich noch manche Anklänge auffinden, die auch in größerer Zahl nicht beweisen würden, daß die literarische Wirkung des jungen Goethe auf den alten Tieck auch nur annähernd dieselbe ist wie die auf den Romantiker. Es ist gezeigt worden, daß diese Wirkung, bei den ersten Jugendwerken einsetzend, stärker wird und zusehends wächst mit dem Werte und der Bedeutung der Tieckschen Dichtungen, die in der „Genoveva" ihren Höhepunkt erreicht haben. Um die Jahrhundertwende beginnt dann die große Lücke in seinem dichterischen Schaffen, die nur durch ganz wenige Werke unterbrochen wird, im übrigen mit Krankheit und wissenschaftlicher Arbeit erfüllt ist. Als dann die zweite Periode mit den Novellen einsetzt, ist die Stellung Goethes zur literarischen Welt überhaupt eine andere geworden. Jetzt kann man nicht mehr wie zur romantischen Blütezeit einfach sich dem Genusse seiner Kunst hingeben und aus ihrem unermeßlichen Quell für eigene Produktionen schöpfen; jetzt muß man ihn verteidigen gegen eine neue Generation, die über ihn hinweggekommen zu sein glaubt, ja sogar gegen die ehemaligen Gesinnungsgenossen. In die Zeit nach 1820 fällt daher die wesentlich kritische Beschäftigung Tiecks mit Goethe, und Aufgabe der Dichtung wird es, die Ergebnisse der Forschung in weitere Kreise zu tragen.

Zum Schluß muß aber noch von einem Werke Tiecks die Rede sein, das deutlich den Einfluß der „Leiden des jungen

---

[1]) Tieck Bd. 4, S. 396. — [2]) Tieck Bd. 20. — [3]) Tieck Bd. 27.

Werthers“ zeigt, einen Einfluß, der deshalb so merkwürdig ist, weil er sich nicht auf eine Dichtung, sondern auf ein halbwissenschaftliches Werk erstreckt. Es sind die im Jahre 1800 entstandenen „Briefe über Shakespeare“. Schon 1793 äußerte der Verfasser Bernhardi gegenüber die Absicht, ihm solche Shakespearebriefe zu senden;[1]) und auch das große Shakespearewerk sollte noch 1817 in Briefen abgefaßt werden.[2]) In demselben langen Schreiben an seinen Schwager heißt es nun vorher:[3]) „Wie reizend ist die Idee, in einem kleinen schönen Tal, der Welt und ihren Armseligkeiten abgestorben, zu leben, mit einem Freund am Herzen, der Ruhe im Busen, mit jeder Staude, mit jedem Hügel vertraut zu werden, in einer glücklichen Beschränktheit die Wünsche und Gedanken sich in einem kleinen Zirkel um einen Mittelpunkt drehen zu lassen — und dann wieder sich in die Welt, ihre Freuden und Leiden hineinzustürzen!“ Diesen Gedanken bringt Tieck nun wenigstens literarisch zum Ausdruck. Ein junger, geistig seine Umgebung überragender Mann zieht sich von dem ihm lästigen Stadtleben zeitweilig auf das Land zurück, um dort ganz sich, der Natur und seinen Dichtern leben zu können, und in Briefen, die alle an einen Freund gerichtet sind, diesen Freund von der Größe Shakespeares zu überzeugen. Die ersten Berichte nun, in denen er, der Ludwig Tieck heißt, die Stimmung schildert, die ihn dort in der Natur überkommt, erinnern auffällig an die Briefe, in denen Werther-Goethe im Beginn seines Landaufenthaltes seine Empfindungen dem Empfänger berichtet. Es mögen daher die markantesten Stellen aus Tiecks Werk hier im Wortlaut folgen;[4]) aus ihnen spricht Geist und Stil der Anfangspartien des „Werther“ so stark, daß eine Beifügung der entsprechenden Sätze des Goetheschen Romans fast überflüssig erscheint.

---

[1]) Aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense. Briefe von Chamisso, Gneisenau usw., Leipzig 1867, Bd. 1, S. 238. — [2]) Nachgel. Schr. Bd. 2, S. 147. — [3]) Aus dem Nachlaß Varnhagens Bd. 1, S. 221. — [4]) Die zitierten Stellen befinden sich: Krit. Schr. Bd. 1, S. 135—138, 140. Ich gehe hier so ausführlich darauf ein, weil ich den Einfluß Goethes an dieser Stelle noch nirgends erwähnt gefunden habe; selbst Goethe, der die „Briefe“ billigte (Krit. S Bd. 1, S. IX), scheint die Ähnlichkeit nicht bemerkt zu haben. [illegible] sich die Beeinflussung Tiecks gerade hier in besonders charakteri-

Wenn Werther mit dem Ausruf beginnt: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ so lauten die Anfangsworte der „Briefe über Shakespeare“: „Wie froh und leicht ist mir, mein Freund, daß ich endlich eure Stadt und die leblosen Steinmassen verlassen habe!“ Dann lobt der Schreiber demgegenüber das Landleben, wo er sein „Gemüt und Auge unbefangen der äußern Welt hingeben darf, und aus allen grünen Kreaturen wie freiwillig sich spielende Ideen und Phantasien entwickeln, und das Äußere in jedem Momente mit meinem Innern freundlich harmoniert“. Er fährt fort: „Ich kann es dir nicht sagen, wie ich mich hier anders fühle. Es ist nicht bloß die veränderte Lage und das schöne Wetter, der warme Frühling, der jedes Herz im Innersten anredet, ich fühle bei jeder Reise, wie die freie Natur mein notwendiges Bedürfnis und Element ist, sie ist für mich das Buch der Bücher, eine Redensart, die fast schon verbraucht ist, mit der es aber vielleicht keiner so ernsthaft als ich gemeint hat. [Werther: „Übrigens befind' ich mich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahrszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauderndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können.“] ... Um mich eines Gleichnisses zu bedienen, so möchte ich sagen, ... [Werther: „Guter Freund, soll ich dir ein Gleichnis geben?“] ... Es ist gut getan, sich zu Zeiten gänzlich von allem abzusondern, was uns zu bekannt und Bedürfnis geworden ist, dann ist man erst wieder fähig, sich selber zu empfinden, und zu verstehen, was man mit tausend Dingen gewollt hat, die man mit großem Eifer zusammenraffte und unternahm. Denn es ist nur gar zu gewöhnlich, daß man auf gewisse Zeiten an den Dingen verloren geht, mit welchen man sich gerade beschäftigt, so daß man das Objekt seines Objektes wird: es ist wie ein Rausch, in welchen uns neue Gedanken, Kenntnisse und Studien versetzen, und man muß erst wieder zum völligen Bewußtsein gelangen, um sie gehörig brauchen zu können. [Man vergleiche Werthers Brief vom 10. Mai.] — Darum habe ich alle meine Bücher und Geschäfte zurückgelassen, nur Shake-

speare hat mich begleitet, und so sehr ich ihn auswendig weiß, entdecke ich, so oft ich ihn wieder lese, neue Fülle und frisches Leben in seinen herrlichen Gedichten. [Werther: „Du fragst, ob du mir Bücher schicken sollst? — Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Hals. Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang, und den hab' ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe, denn so ungleich, so unstet hast du nichts gesehn als dieses Herz."] — Wenn ich in meiner jetzigen Stimmung bleibe und glauben kann, daß es dir einigen Nutzen oder etwas Vergnügen schafft, so wollte ich dir niederschreiben, was mir bei der Lektüre einfällt und wie ich die Sachen ansehe . . . Doch weiß ich noch nicht, ob ich mein Versprechen erfüllen werde, denn ich habe mich hier durchaus dem Müßiggange ergeben, um in der Natur einmal recht natürlich zu leben. [Auch Werther kann seine innere Produktivität nicht äußerlich zeigen; man denke auch an den Brief eines jungen deutschen Malers in den „Herzensergießungen": „Weiß ich doch kaum in meinem eigentümlichen Handwerke Farben und Striche aufzufinden, um das, was ich innerlich sehe und fasse, auf die Leinwand hinzuzeichnen."] Wenn wir unsere Geschäfte mitnehmen, so ist es unmöglich, zu verstehen und zu fassen, was die hohen Erscheinungen von uns wollen, denn wir sind dann nicht fähig, die innige ursprüngliche Sprache zu vernehmen, die die freundliche Welt aus ihrem Herzen herausspricht, wir hören dann nur den einförmigen wiederkehrenden Schlag unserer angewöhnten bedürftigen Kleinlichkeit und meinen wohl gar, wenn wir einmal recht hinhorchen wollen, die Natur komme aus dem Takt, da sie im Gegenteil zu ihrer Melodie dessen nicht bedarf und immer im schönsten Tone bleibt. Ich kann mich immer wieder von neuem über die unendliche Mannigfaltigkeit der Gewächse verwundern, und wie sie alle einem hohen Gesetze gehorchen, ich betra[illegible] ume, und alle um mich her werden mi[illegible]
und Personen, ich durchwan[illegible]
das liebliche Rauschen de[illegible]
Töne der Nachtigall l[illegible]

Waldes, der sich im Morgenwinde regt, ist mir erquicklich. Dann besteige ich die nahen Berge und schaue von dort über die Flächen hinüber, die sich zu Einem bunten Gemälde vereinigen. Oft verliere ich mich in Betrachtung der mannigfaltigen Blumen, und die tausendfachen Klänge der verschiedenen Vögel erschallen durch den Hain und über das Gefilde, ich erkenne und ahnde [!!] den Geist, der aus allem spricht und sich in diesen bedeutenden Spielen ergötzt, ich fühle, wie sich alle Widersprüche lösen, und keine Trennung, kein Unterschied mehr in der hohen göttlichen Einheit waltet." [Man vergleiche wieder den vorletzten Abschnitt von Werthers erstem Brief und den Brief vom 10. Mai.] In einem folgenden Brief heißt es dann: „Auch fällt es dir auf, daß ich neulich bloß die Natur beschrieben habe, und daß alle meine Gefühle, sie mögen die Kunst betreffen oder andere Gegenstände, der Natur wie einer Basis bedürfen. Hier ist, mein Lieber, gerade der Punkt, wo wir uns beständig mißverstehen. Denn wenn du willst, so finde ich auch in der Natur die Kunst beständig wieder, es ist da von keiner Trennung die Rede, ich finde nirgend Absonderung, sondern es ist ein jedes Ding ein und alles, ich kann es mir nur im Zusammenhange mit dem Universum denken, und hat nur insofern Interesse für mich. Wenn du dieselbe Art hättest, die Dinge zu sehen, so hätte ich dir schon in meinem vorigen Briefe über Shakespeare geschrieben, und er wäre die schicklichste Einleitung gewesen, um über seine Kunstwerke zu sprechen." [Werther am 26. Mai: „Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler."][1])

Diese Auszüge mögen genügen. Nichts ist klarer, als daß ihnen der Anfang des „Werther" vorgeschwebt hat, nichts ist aber auch klarer, als daß die Anklänge sich unbewußt eingestellt haben; daher zeigt kein Werk Tiecks den Einfluß des jungen Goethe charakteristischer. Bei dem Gedanken, in ungestörter Abgeschiedenheit ganz sich und seinen Idealen leben zu können, drängt sich Tieck sofort die Stimmung auf, die auch Werther auf dem Lande im Umgang mit der Natur

[1]) Zu dem Ganzen vgl. man noch einmal: Krit. Schr. Bd. 1, S. 82.

beherrscht, und mit der Stimmung ergibt sich der gleiche Stil ihrer Schilderung, manchmal sogar das gleiche Wort. Tieck spricht so oft davon, daß man Meisterwerke der Dichtkunst auswendig können müsse; und zweifellos ist ihm der „Werther“, besonders die Stellen, in denen von der Natur die Rede ist, geläufig gewesen. Man kann doch einfach nicht annehmen, daß er hier „Werthers Leiden“ hat ausschreiben wollen. Und wenn man davon überzeugt ist, daß hier die Reminiszenzen an Goethe sich ihm unbewußt aufgedrängt haben, dann darf man auch annehmen, daß die vielen Anklänge, die sich in seinen Dichtungen finden, ihm nicht bewußt geworden sind; außer in der Anwendung des Knüttelverses und in der literarischen Satire. Das ist ja eben das Charakteristische seines Geistes, das Nacherleben dessen, was ihn ergriffen hat. Ludwig Tieck war kein Plagiator, er war nur ein Nachempfinder im großen Stil.

Um zusammenzufassen, so hat die Untersuchung über den literarischen Einfluß der Dichtungen des jungen Goethe auf die des Romantikers Tieck gelehrt, daß dieser Einfluß am mächtigsten von „Werthers Leiden“ ausgeht. Abgesehen von gelegentlichen Anklängen, hat dieser Roman zweifellos vorgeschwebt dem „Almansur“, dem „Abschied“, dem „William Lovell“, der „Genoveva“ und den „Briefen über Shakespeare“. Nächstdem geht die stärkste Wirkung vom „Götz von Berlichingen“ aus, dessen Einfluß auf „Karl von Berneck“ und die „Genoveva“ unleugbar feststeht. Das letztere Werk zeigt auch deutliche Spuren des „Faust“, der außerdem noch im „William Lovell“ anklingt. Die Einwirkung der „Stella“ ist außer im „Abschied“ noch des öfteren aufzuweisen, meist aber nicht recht zu fassen. Ebenso geht es mit den Gedichten. Ganz zweifellos waren endlich die Knüttelverse Goethes das Vorbild der Tieckschen, wie auch die Satiren, von denen besonders „Götter, Helden und Wieland“ und der „Triumph der Empfindsamkeit“ auf Tieck Eindruck gemacht haben. — Sieht man ab von dem Einfluß der Satiren, denen Tieck Form- und Sprachelemente, Situationen und Motive, manchmal auch Charaktere entnimmt, ferner von der gelegentlichen Wirkung der „Stella“ [illegible], die sich in derselben Weise äußert, der [illegible]scher Baukunst“,

deren Tendenz aufgenommen wird, so zeigt sich also, daß es die drei Hauptwerke des jungen Goethe sind, die des Romantikers Dichtungen bestimmen. Und zwar entnimmt dieser dem „Götz“ besonders Motive und Situationen, in der „Genoveva“ und dem „Berneck“ auch Charaktere. Dieselben Elemente gibt der „Faust“ her, von dem außerdem die „Genoveva“ auch noch die Form entlehnt, gelegentlich auch Spuren des Stils und der Sprache zeigt, während diese Art des Einflusses auf den „Berneck“ seitens des „Götz“ doch geringer ist.[1]) Am meisten stammt natürlich aus dem „Werther“, und zwar ist jedesmal die Naturtendenz ihm entnommen. Nächstdem ist es Sprache und Stil, was in den betreffenden Werken Tiecks an ihn erinnert, besonders in den Shakespeare-Briefen; Motive des „Werther“ erscheinen vor allem im „Abschied“ und in der „Genoveva“, Situationen im „William Lovell“; Charaktereigenschaften haben Lovell und Golo mit Goethes Helden gemeinsam; die äußere Gestalt wirkte auf die „Briefe über Shakespeare“.

In seinem Urteil über den jungen Goethe stand Ludwig Tieck — nicht nur unter seinen romantischen Genossen — einzigartig da; ebenso einzigartig ist seine literarische Abhängigkeit von ihm. Der junge Goethe ist aus seinen Dichtungen ebensowenig auszuscheiden wie aus seinen Anschauungen über das, was schön und erhaben ist, was das Leben wert macht zu leben. — Nicht wunderbarer aber konnte der Meister dem Jünger zu seinen Füßen für diese Verehrung danken, als daß er nun auch seinerseits sein größtes Werk dem Strome romantischer, zumal Tieckscher Ideen und Formen eröffnete.[2])

---

[1]) Ich möchte hier noch einmal bemerken, daß ich von Stil- und Sprachuntersuchungen absehen mußte. Für den jungen Goethe ist auf diesem Gebiete noch nichts Abschließendes geschehen, und für die Romantik bietet Petrichs vortreffliches Buch gerade in diesem Punkte ebenfalls zu wenig. Eigene Untersuchungen konnte ich aber im Rahmen dieser Arbeit nicht anstellen. — [2]) Über die interessante Einwirkung der Romantik auf den „Faust“ vgl. G.-J. S. 222 ff.; auch Schöll, Goethe in Hauptzügen usw., S. 394 ff.

III.

Probleme der Kunst des jungen Goethe im Lichte der älteren Romantik.

Es war im ersten Teile dieser Arbeit der Versuch gemacht worden, das Verhältnis der Romantiker zum jungen Goethe aus ihren Äußerungen darzustellen, ein Versuch, der bei den Brüdern Schlegel und bei Ludwig Tieck zu einem klaren Ergebnis geführt, bei den übrigen Romantikern das Resultat geliefert hatte, daß sie wohl keine irgendwie beachtenswerte Stellung zu der Jugendepoche Goethes eingenommen haben. Der Lösung einer Frage nach diesen Quellen muß man jedoch immer mit einigen Bedenken gegenüberstehen; abgesehen von dem Zufall der Überlieferung treffen die eigenen Äußerungen durchaus nicht immer den wahren Bestand; Selbsttäuschung oder absichtliche Verdrehung können unter Umständen das Bild verschieben, eine Gefahr, die im vorliegenden Falle allerdings nur gering scheint. Immerhin ist eine Bestätigung des gewonnenen Resultates wünschenswert, und was Ludwig Tieck betrifft, so ist die große Bedeutung, die nach seiner eigenen Aussage der junge Goethe in seinem Geistesleben gehabt hat, dadurch zweifellos bewiesen, daß im vorhergehenden Abschnitt festgestellt werden konnte, wie gewaltig der Einfluß war, den die Jung-Goetheschen Dichtungen auf Tiecks Werke ausgeübt haben. Somit ist das Verhältnis Tiecks zu dem Stürmer und Dränger vollkommen klargelegt worden. Die Untersuchung, die bei jenem zur Bestätigung seiner Aussagen diente, mußte bei den Schlegel versagen; ihre Dichtungen waren quantitativ zu gering. Soweit allerdings das Material ausreichte, sind ja auch hier die Ergebnisse des ersten Teils dadurch bestätigt

worden, daß eben ein literarischer Einfluß nicht zu finden war, ausgenommen ein paar zufällige Ähnlichkeiten. Es bedarf für die Wahrheit der Äußerungen der beiden Brüder eines anderen Beweises, und dieser kann dadurch erbracht werden, daß nicht ihre Dichtungen mit denen des jungen Goethe, sondern ihre Begriffe von dichterischer Kunst mit seinen literarischen Anschauungen verglichen werden. Die Berechtigung dieser nun folgenden Untersuchung ist bereits in der allgemeinen Einleitung erörtert worden.

Von Herder wurde dem jungen Goethe in Straßburg das Verständnis der Volkspoesie eröffnet; die Liebe dazu hatte er sich aus seiner Jugendzeit mitgebracht. Das Nationale, das Volkstümliche, das Gemütvolle, das Unbefangene, das Kernhafte, das Derbe der Volkspoesie hatte ihn schon früh für diese begeistert. Dazu gesellte sich Rousseaus Naturevangelium, und die Hinzuziehung historischer Betrachtung, wie sie Herder lehrte, schuf seine instinktive Vorliebe zu einer verstehenden Wertschätzung um, führte ihn allerdings auch auf dieselben Irrwege, die ihn in Ossian und Shakespeare Volksdichter sehen ließ. Was ihn zur Volkspoesie hinzog, war denn auch zum größten Teil der Grund, der ihn trieb, Hans Sachs von langem Schlafe zu erwecken. So bildet denn das, was des jungen Goethe dichterische Kunstanschauung ausmacht, durchaus eine Einheit, die als Tatsache hingenommen werden muß, deren Gründe und Formen hier nicht auseinandergelegt werden können. Will man nun hieraus für die vorliegende Arbeit Ergebnisse gewinnen, so muß man versuchen, folgende Fragen zu beantworten. Einmal: Sind die Romantiker zu ihrer Beschäftigung mit den eben angedeuteten vier literarischen Problemen, also dem der Volkspoesie, Shakespeares, Ossians und Hans Sachs' — denn auch ihnen erscheinen sie — vom jungen Goethe angeregt worden? Würde sich beispielsweise Tieck auch mit Hans Sachs eingelassen haben, wenn der Stürmer und Dränger diesen nie gekannt hätte? Oder mußten die Romantiker allein in selbstverständlicher Entwicklung ihrer literarischen Forschungen auf diese vier Fragen stoßen? — Ferner: Bilden auch in der Romantik Volkspoesie, Ossian, Shakespeare, Hans Sachs, wie beim jungen Goethe, eine Einheit? Trotz einer

Anregung durch diesen brauchte bei den Romantikern die einheitliche Anschauung nicht vorhanden zu sein; anderseits konnten sie auch selbständig dazu gelangen. — Endlich: Wie verhalten sich die Resultate, zu denen die Romantiker bei ihrer Beschäftigung mit diesen literarischen Problemen gelangen, zu denen, die der junge Goethe erworben hatte? Stimmen sie mit diesen überein oder tun sie es nicht? Auch hier sind wieder verschiedene Möglichkeiten vorhanden: das gleiche Ergebnis kann sich eingestellt haben, ohne daß die Beschäftigung durch Goethe angeregt war, entweder in Anlehnung an ihn oder auch zufällig und also selbständig; ein verschiedenes Resultat kann eintreten trotz der Anregung durch Goethe, vielleicht sogar in Opposition zu ihm.

Nur soweit es zur Beantwortung dieser drei Fragen nötig ist, wird die Stellung der Romantiker zu den angedeuteten literarischen Problemen behandelt werden. Was im übrigen den Romantikern diese Erscheinungen der Dichtkunst sind, gehört nicht hierher. Selbstverständlich ist mit diesen vier Problemen die literarische Anschauungswelt des jungen Goethe nicht erschöpft. So könnte man noch die Betrachtung Homers hinzuziehen, von der aber von vornherein deswegen abgesehen werden kann, weil die Schlegel, denen die nachfolgende Untersuchung ja besonders gewidmet ist, auf Grund ihres Verhältnisses zur Antike eine Stellung zu Homer einnehmen müssen, die mit der Goethes gar nicht in Vergleich gesetzt werden kann. Auch von Rousseau mußte hier abgesehen werden, denn dessen Betrachtung würde schon in die Lebensprobleme einführen, deren Ausschaltung bereits in der Einleitung zu rechtfertigen versucht worden ist. Man kann auch um so leichter darauf verzichten, als sich das Verhältnis Goethes zu ihm am stärksten im „Werther“ spiegelt, dieser wiederum aber besonders für die Untersuchung Tiecks in Frage kommt, die bereits ein genügend festes Resultat geliefert hat. Das Problem der Volkspoesie dagegen und dessen, was für den jungen Goethe damit zusammenhängt, hat gerade auf den „Götz“ und „Faust“ eingewirkt, die bei der Betracht
Schlegel von Wichtigkeit sind. Also nur eine U
der angegebenen vier Probleme, die sich um d

Volkspoesie gruppieren, kann für die folgende Darstellung ihrem Zwecke gemäß Aussicht auf Erfolg haben.[1])

Um das Jahr 1789 adressiert August Wilhelm Schlegel einen Brief: „An Gottfried August Bürger, des heiligen deutschen Reichs erwählten Volkspoeten . . .“[2]) Der Dichter der „Lenore“, an den er sich in seiner Studentenzeit so innig anschloß, dessen Romanzen er in Erstlingsgedichten nachzuahmen strebte, mußte notgedrungen auf die Bildung seiner literarischen Begriffe von Einfluß sein. Bürger schuf ja nach einer bestimmten Theorie, und sein Popularitätsideal hat auch sein eifrigster und geistvollster Schüler als das Wesen der Volkspoesie anerkannt. Wie weit Schlegel noch von des jungen Herder Anschauungen entfernt ist, zeigt im selben Jahre bei einer Rezension eines englischen Poems „The Athenaid“ die Äußerung, daß die Zeiten, „ein Nationalheldengedicht zu liefern“, also Volkssagen und große Begebenheiten der Vorzeit zu schildern, wohl für immer dahin seien.[3]) Nach Herder aber ist die Volkspoesie an keine Gattung und an keine Zeiten gebunden. Noch sechs Jahre später bedauert Schlegel in einem Briefe an Schiller, daß dieser in seiner vernichtenden Kritik Bürgers „keine freie Untersuchung über Volkspoesie, Lyrik, ihre Beziehung auf das jetzige Zeitalter und andre Gegenstände“ zuwege gebracht habe.[4]) Also auch jetzt noch scheint ihm die Volkspoesie nicht von ihrem Wiedererwecker zu trennen möglich. Im Jahre 1797 aber tritt eine Anlehnung an Herder deutlich zutage. In der Rezension von „Hermann und Dorothea“ tadelt er die neuen Epopöendichter, daß ihre Werke „nie von den Lippen des Volkes getönt“ haben, und er belehrt den Dichter, „dem es

---

[1]) Einiges für diese Untersuchung verdanke ich folgenden Spezialarbeiten: Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit, Freiburger Diss., Straßburg 1902, und den Werken von Joachimi-Dege und Eichler. — Ferner sind noch zu vergleichen: Richard Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang, Halle 1894, S. 183 ff., 214 ff.; M. von Waldberg, Goethe und das Volkslied, Berlin 1889; Adolf Stahr, Shakespeare in Deutschland, in: Prutz' Lit.-Hist. Taschenbuch 1. Jahrg., Leipzig 1843, besonders S. 71 ff.; und viele andere. — [2]) Schnorrs Archiv Bd. 3, S. 437. — [3]) A. W. S. Bd. 10, S. 18 f. — [4]) An Schiller 4. 6. 1795: Preuß. Jahrbücher 1862, S. 198.

nicht darum zu tun ist, ein Studium nach der Antike zu verfertigen, sondern mit ursprünglicher Kraft, national und volksmäßig, zu wirken, wie es einem epischen Sänger geziemt", daß er seinen Stoff nicht aus der Antike und nicht aus der Luft greifen dürfe, sondern, damit die lebendige Wahrheit nicht vermißt werde, seiner Dichtung festen Boden der Wirklichkeit geben müsse, „welches nur durch die Beglaubigung der Sitte oder der Sage möglich ist".[1]) Auch spricht Schlegel schon einige Monate vor dieser Äußerung Goethe gegenüber nunmehr Zweifel aus an der Volkstümlichkeit Bürgerscher Balladen, die ihm zuviel „positive Popularität" besitzen.[2]) Dieser Zweifel wird dann begründet in dem um die Jahrhundertwende entstandenen Aufsatz „Über Bürgers Werke".[3])

August Wilhelm Schlegel verwirft Bürgers Popularitätsforderung und bestreitet seine Behauptung, daß alle großen Dichter populär gewesen seien. Shakespeare war in diesem Sinne gewiß kein Volksdichter, wenn es auch manchmal so scheint. Denn die Deutlichkeit macht nicht das Wesen der Volkspoesie aus; wie wenig werden die Bibel oder katholische Kirchenlieder verstanden, und wie populär sind sie trotzdem! Will man also feststellen, ob Bürger ein Volksdichter gewesen ist, als welchen ihn seine Zeit gepriesen hat, so muß man fragen: „Sind seine Romanzen echte und unvermischte Romanzen?" Denn die Romanzen, episch-lyrischer Gattung, sind die Vertreter der Volksdichtung, weil sie „nicht mit Absicht für das Volk, sondern unter dem Volke gedichtet wurden", weil ihr „Dichter gewissermaßen das Volk im Ganzen war". Sie sind romantische Darstellungen in volksmäßiger Weise und scheiden sich von den umfassenderen Romanen, die erst späterhin aus Ritterbüchern zu Volksbüchern in prosaischer Form wurden. Das Wesen der Romanzen ist, daß sie national sind und eine Reihe von Eigenschaften haben, als: rein und kindlich anschauungsvoll, unrhetorisch, anspruchs- und effektlos, rührend, natürlich, einfältig. Aus sorglosem Triebe sind sie gedichtet und erreichen so mit den unscheinbarsten Mitteln

---

[1]) A. W. S. Bd. 11, S. 198, 200. — [2]) An Goethe 24. 9. 1797; Walzel S. 8. — [3]) A. W. S. Bd. 8, S. 64ff.

das Größte, was sonst nur dem absichtsvollen Meister gelingt. Was den jungen Goethe zum Volksliede gezogen hatte, das erkennt also auch August Wilhelm als dessen Eigenschaften an; aber daß in dieser Kunst ein Ewigkeitsgehalt steckt, daß sie jemals auf unsere Literatur wirken könne, das sieht er nicht. Er betrachtet sie nur als historisches Faktum: und da ist es ja hochinteressant, sich mit so einem Erzeugnis vergangener und uralter Zeiten zu beschäftigen und sich anzusehen, wie denn eigentlich das Volk unter sich gedichtet hat, jetzt, wo man in Stanzen und Terzinen und Sonetten und noch komplizierteren Formen sich ergeht. Ganz erklärlich ist es daher, daß sich Schlegels Anschauung der Volkspoesie von der des jungen Goethe scheidet. Denn diesem erschien sie als die notwendige Reaktion gegen verknöcherte und pedantische Versschmiedereien, für ihn hatte sie eine Aufgabe zu lösen, die in der Zeit der Romantik nicht mehr vorhanden war; ganz abgesehen davon, daß Schlegel zu wenig Dichter war und Goethe das historische Verständnis abging. Mit einem Erneuern der Prinzipien der Volkspoesie in selbständigem Schaffen war aber ihre Verdammung in niedere Schichten nicht zu vereinen, ebensowenig ihre Beschränkung auf längst vergangene Zeiten. Denn die genetische Scheidung von Natur- und Kunstpoesie, die von Herder einst aufgestellt war, hatte dieser selbst schon überwunden, als er auf seinen Freund einwirkte. Schlegel nimmt sie wieder auf und sieht die Poesie, bei der der Dichter als Person auftritt, schon als Grenze der Kunstpoesie an. Mögen sich nun aber Schlegels Ansichten zu denen Herders verhalten wie sie wollen, zum mindesten muß er dessen Volkslieder loben, weil er sie „mit gänzlicher Reinheit von aller Manier und poetischem Schulwesen, jedes treu in seinem Charakter übertragen" hat. Das Lob gilt also dem historischen und philologischen Verständnis Herders, mit dem August Wilhelm in diesem Punkte ja so nahe verwandt war. Was aber die anfangs aufgeworfene Frage betrifft, wie weit Bürger ein Volksdichter sei, so kommt Schlegel zu dem Resultat, daß er „in einem Teil seiner Hervorbringungen echter Volksdichter" sei; nicht weil er populär sein wollte und es auch war, nicht weil er den Geist der Volkspoesie in eigenen

Schöpfungen zum Quell einer neuen Periode oder Form der Dichtkunst machte, sondern weil er die alten Romanzen wieder erweckte, sie mehr oder weniger vortrefflich übertrug, leider häufig dabei von Eigenem zusetzend, und die historisch-interessanten Produkte, die sonst vielleicht mit der Zeit verlorengegangen wären, so zu neuem Leben und zur Freude aller historisch Gebildeten erschuf.

Dieselben Auseinandersetzungen wiederholt Schlegel nach eigener Angabe in seiner dritten Berliner Wintervorlesung.[1]) Einiges tritt deutlicher hervor oder wird leicht variiert; so die Ansicht, daß die Romanzen nur ein durchaus nicht allen Völkern angehöriger Teil des Volksgesanges seien und auch, mit Ausnahme vielleicht der dänischen, erst frühestens aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen. Dagegen betont er wieder, daß man den Begriff der Volkspoesie beschränken müsse „auf Lieder, welche ausdrücklich für die geringeren Stände und unter ihnen gedichtet worden, während die höheren eine andere ihnen ausschließend eigene Bildung und auch derselben angemessene poetische Produkte besaßen". Er hebt noch einmal Herders Bemühungen, besonders die philologisch getreuen Übertragungen, mit warmem Lobe hervor, kann allerdings auch einen Vorwurf nicht unterdrücken, auf den aber erst später zurückzukommen sein wird. Auch fordert er dringend auf, sich ja die Mühe des Nachsuchens nach noch vorhandenen alten Volksliedern nicht verdrießen zu lassen. Goethe hatte einst diese Aufgabe erfüllt; Schlegel hat jedoch einen ganz anderen Zweck im Auge.

Unmittelbar bevor er diese seine Volksliedtheorie wiederholt, geht er auf die Volksbücher ein, die er bis zu dem vom Faust, ihrem besonderen Inhalt und Charakter nach, vorführt.[2]) In der Vorlesung des vorhergehenden Jahres[3]) hatte er diese Bücher gepriesen, mit Worten, die er selbst als kühn bezeichnet. Er hatte nämlich erklärt, daß die höheren und gebildeten Stände unserer Nation überhaupt keine Literatur besäßen, sondern nur das Volk, der gemeine Mann, und zwar

---

[1]) Vorl. Bd. 3, S. 160—168. — [2]) Vorl. Bd. 3, S. 146ff. — [3]) Vorl. Bd. 2, S. 18f.

in den „unscheinbaren Büchelchen, die schon in der Aufschrift: ‚gedruckt in diesem Jahr‘, das naive Zutrauen kundgeben, daß sie nie veralten werden, und sie veralten auch wirklich nicht“. Trotz aller Bemühungen der Aufklärer läßt sich das seinen Neigungen beharrlich treu bleibende Volk diese schon vor Jahrhunderten gelesenen Bücher nicht entreißen und beweist dadurch, daß es Phantasie und Gemüt hat. Wenn Schlegel früher erklärt hatte, daß die Volksbücher aus den Ritterbüchern entstanden seien, so hält er sie jetzt für uralt, teilweise noch den Riesengeist eines fernen Zeitalters aufweisend. Die scheinbare Formlosigkeit ist Altersverwitterung, und „sie dürfen nur von einem wahren Dichter berührt und aufgefrischt werden, um sogleich in ihrer ganzen Herrlichkeit hervorzutreten“. Diese Aufgabe war ja für das Volkslied von Bürger gelöst worden.

Schon im ersten Jahre dieses Vorlesungszyklus war Schlegel in allgemeinen Erörterungen bei dem Versuch, die Poesie genetisch zu erklären, auf die Stufenfolge der Natur- und Kunstpoesie zu sprechen gekommen.[1]) Erst bei der letzteren tritt die Scheidung in Gattungen ein, diese Scheidung bezeichnet vielmehr sogar den Anfangspunkt der Kunstpoesie. Auch was vorhergeht, ist historisch erklärbar, wenn auch historische Nachrichten nicht so weit hinaufreichen. In der Naturpoesie folgen sich drei Epochen: die Elementarpoesie in der Gestalt der Ursprache; die Absonderung der poetischen Sukzessionen in unserm Innern von anderweitigen Zuständen durch ein äußeres Gesetz der Form, nämlich den Rhythmus; die Bindung und Zusammenfassung der poetischen Elemente zu einer Ansicht des Weltganzen, Mythologie. Näheres über diese Poetik interessiert hier nicht. Dagegen ist zu beachten, wie, nach den Auseinandersetzungen des folgenden Jahres, Homer in sie hineinpaßt.[2]) Er bildet die Grenze und erste Stufe eigentlicher Kunstpoesie; wie weit man ihn aber als Volksdichter anzusehen hat, dafür gibt Schlegel zwei Anschauungen zur Auswahl: „Versteht man unter Volksdichter einen solchen, der bei schon vorhandener Kultur unter den

---

[1]) Vorl. Bd. 1, S. 266 ff. — [2]) Vorl. Bd. 2, S. 119.

höheren Ständen, entweder an derselben keinen Teil hat oder sich auch derselben entkleidet, um der Sinnesart des gemeinen Volkes gemäß zu dichten (dergleichen die Verfasser der alten Balladen waren), so war Homer ganz und gar kein Volksdichter, sondern vielmehr das gerade Gegenteil davon. Denn er sang zuvörderst für die Fürsten und Edlen, und alle Blüte der damaligen feineren hellenischen Bildung ist in ihm vereinigt. Versteht man aber unter Volksdichter einen solchen, der gleich anfangs und noch mehr in der Folge der ganzen Nation angehörte und für Menschen aus allen Ständen verständlich und angemessen dichtete, weil keine tote Gelehrsamkeit, die damals überhaupt noch nicht existierte, ihn den Ungelehrten verschloß: dann ist Homer der größte aller Volksdichter." Herdersche, Bürgersche und Schlegelsche Anschauungen gehen hier ineinander über.

In der Wiener Vorlesung des Jahres 1808 kommt Schlegel wieder auf das Wesen der Poesie zu sprechen und nennt sie, im weitesten Sinne genommen, in Anlehnung an Lessing und Herder „eine allgemeine Gabe des Himmels", an der auch sogenannte Barbaren und Wilde Anteil haben. Über Äußerlichkeiten darf man nicht die innere Vortrefflichkeit übersehen, die allein entscheidet.[1]) Zwei Jahre später empfiehlt er von neuem eine philologische Auffrischung der Volksbücher, die allerdings nicht so sehr große Eile habe, da der Untergang dieser Bücher bei ihrer allgemeinen Verbreitung nicht zu besorgen sei.[2]) In den nächsten Jahren führen ihn dann seine altdeutschen Studien noch einmal auf dieses Gebiet. Dem „Titurel" spricht er alles Volksmäßige ab wegen der gelehrten Ausführung und des mystischen Gehalts.[3]) Dagegen bedauert er sehr, daß Goethe, den er jetzt neben Bürger als den Erneuerer unseres Volksgesanges bezeichnet, wohl nachdem ihm seines Bruders Rezension vom Jahre 1808 die Augen geöffnet hatte, die „Nibelungen" nicht mit dichterischem Lobe begrüßt habe, daß auch Herder, der ihm nun als geistreicher Wanderer ohne gelehrte Gründlichkeit erscheint, nicht in diese Gegend gekommen sei.

---

[1]) A. W. S. Bd. 5, S. 5. — [2]) A. W. S. Bd. 12, S. 241. — [3]) A. W. S. Bd. 12, S. 290 (1811).

Diese Andeutungen über die Stellung August Wilhelm Schlegels zur Volkspoesie, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit machen, genügen vollkommen, um behaupten zu können, daß er zu seiner Beschäftigung mit diesem Gebiete der Literatur nicht vom jungen Goethe angeregt ist. Ebensowenig decken sich die Anschauungen der beiden; sie berühren sich wohl zuweilen, gehen aber im Kern auseinander, wie das schon oben aus der vollständig verschiedenen Aufgabe erklärt worden ist, die die Volkspoesie in ihrer beider Geistesleben zu erfüllen hatte. In welchem Maße Schlegel auch Herder und Bürger gegenüber selbständig vorgeht, ist ebenfalls schon teilweise den vorliegenden Ausführungen zu entnehmen und braucht im übrigen hier nicht weiter verfolgt zu werden.

Jener schwere Vorwurf, den der Literarhistoriker in seinen Berliner Vorlesungen[1]) dem Herausgeber der Volkslieder, Herder, machen mußte, bezog sich darauf, daß dieser in Verwechslung von Natur- und Volkspoesie und aus Mangel an fest bestimmten Begriffen außer Homer und Stücken der Edda auch Ossian in seine Sammlung aufgenommen hatte. Ossian ist viel zu künstlich, um als Volkspoesie, viel zu jung, um als Naturpoesie gelten zu dürfen. Unter Bürgers Gedichten[2]) hatte Schlegel auch Übersetzungsproben aus Ossian vorgefunden, und er wundert sich, wie man eine solche Übersetzung als besonders schwieriges Kunststück ansehen könne. „Wenn man mich aber fragt, ob so etwas verdient übersetzt zu werden, so antworte ich dreist wie Macduff: Nein, nicht zu leben!" Denn es ist ein empfindsames, gestaltloses, zusammengeborgtes, modernes Machwerk, über dessen absoluten Unwert man sich nicht stark genug auszudrücken weiß. Zu einem Zweck allerdings wäre es doch zu gebrauchen: „Da, wie es scheint, in unserm Zeitalter jeder poetische Jüngling die sentimentale Melancholie einmal zu überstehen hat, so schlage ich vor, wie man jetzt statt der Kinderblattern mit den Kuhpocken abkommt, sie künftig mit dem Ossian einzuimpfen; das Übel wird auf diese Art am unschädlichsten und

[1]) Vorl. Bd. 3, S. 161f. — [2]) A. W. S. Bd. 8, S. 134f.

am wenigsten anhaltend sein.“ Auch eine von den kleinen Teufeleien des satirischen Romantikers. Der schottische Barde ist Schlegel maßlos unsympathisch, nicht zum wenigsten wegen der Ähnlichkeit mit Homer,[1]) aus dem seiner Ansicht nach die besten Teile seines gestaltlosen Phantoms gestohlen sind; sogar die Homerische Blindheit habe man auf den Pseudo-Ossian übertragen. Deshalb ist ihm auch ein Mensch wie Werther so völlig unverständlich, der sich von Homer zu Ossian wenden kann.[2]) Das richtige Kennzeichen für diese Dunstgebilde ist „Wolken- und Nebel-Melancholie“,[3]) und die verschiedenen Bilder, die Ossiansche Szenen darstellen sollen, sind am besten, wenn sie nur „Nebel und Wolken, und Wolken und Nebel, allenfalls hier und da eine dazwischen hervorragende Felsenspitze“ sehen lassen.[4]) Noch in dem schon öfter zitierten Briefe an Rémusat nennt er diese Poesie „fabriquée“.[5]) — Wie zur Volkspoesie ist Schlegel anscheinend auch zu Ossian durch Bürger geführt worden oder durch die Opposition gegen Herdersche Anschauungen. Von der Volkspoesie kommt auch er zu Ossian, insofern besteht also ein Zusammenhang zwischen beiden Problemen, aber doch ein Zusammenhang, der sofort gelöst wird. So wenig also auch hier speziell Jung-Goethesche Anregung vorliegt, so wenig auch eine Übereinstimmung der Ansichten.

Anders verhält es sich mit Hans Sachs. Auch zu ihm zwar ist er wohl nicht durch Goethe geführt worden, eher vielleicht durch Tieck, auf den er sich sogar einmal bezieht,[6]) der ja auch auf Schlegels eigene Hans Sachsische Dichtungen vermittelnd gewirkt hat, wie oben wahrscheinlich gemacht worden ist. Einer persönlichen Anregung bedurfte er aber überhaupt nicht; er mußte zu Hans Sachs kommen auf dem Wege, der zugleich sein größtes Verdienst um das Verständnis dieses Dichters ausmacht, auf dem Wege historischer Forschung. Die Einreihung Hans Sachs' in die Entwicklung der deutschen Literatur, die Hervorhebung seiner Bedeutung für diese Ent-

[1]) Vorl. Bd. 2, S. 112, 114 Anm. — [2]) Vorl. Bd. 2, S. 111
Bd. 3, S. 164. — [4]) A. W. S. Bd. 9, S. 175f., 261, 92. — [5])
— [6]) Vorl. Bd. 3, S. 59, Z. 6.

wicklung und die Erklärung seiner dichterischen Persönlichkeit aus ihr, das ist nicht nur das Wichtigste in dem Verhältnis Wilhelm Schlegels zu ihm, sondern überhaupt der einzige Fortschritt, den die Romantik für das Nachleben des Nürnberger Meisters getan hat; was Ludwig Tieck für das Verständnis desselben war, liegt auf ganz anderem Gebiete.[1] Erst als August Wilhelm zum ersten Male die deutsche Literatur in ihrer Geschichte vorführt, in den Berliner Vorlesungen, handelt er ausführlicher von Hans Sachs. Gekannt hat er ihn selbstverständlich schon viel früher, und es ist ja nicht ausgeschlossen, daß Goethes Ehrengedächtnis die erste Bekanntschaft vermittelt hat, die aber, auch wenn diese Vermutung zutrifft, nach den obigen Ausführungen als Anregung belanglos gewesen wäre. Gegen Ende des Jahres 1803 also[2]) streift August Wilhelm Schlegel zunächst ganz kurz die Stellung Sachs' in der Literaturgeschichte, befreit ihn sodann von der lästigen Fessel, die ihn an die Meistersängerei knüpft, und gibt endlich eine ganz prächtige Charakteristik, die darauf hinausgeht, daß „der geistvollste, reichste und originellste Dichter der ganzen Klasse“ den dichterischen Typus seiner Zeit darstellt. Den Vergleich mit Albrecht Dürer hält er nicht aus; aber auch ihm haftet etwas das Handwerksmäßige der Kunst seiner Zeit an, das sich besonders im Versgebrauch seiner Werke äußert. Das Abzählen von acht Silben und das Paaren von zwei Versen durch den Reim ist ein Mechanismus, der in seiner Einförmigkeit auch auf den Inhalt zurückwirken mußte. Daher erscheinen alle seine Dichtungen nur als die Kapitel eines einzigen Buches: „seines gesunden, nüchternen, emsigen, besonnenen und heitern Lebens“. Seine immense Fruchtbarkeit führt Schlegel auf den Mangel der Kunst des Verschweigens zurück und fährt scherzhafter Weise fort: „Wirklich ist nichts in seinem Tintenfasse zurückgeblieben, und man weiß, wie viel die damaligen Tintenfässer von jener Art, wie Dr. Luther dem Teufel eins an den Kopf geworfen haben soll, in sich faßten.“ In seiner Weise, nämlich in der, die aufs Praktische ausgeht, war Hans Sachs ein Gelehrter;

---

[1]) Eichler S. 202. — [2]) Vorl. Bd. 3, S. 25, 53—60.

auf Belehrung der Menschen sah er es ab. „Erfahrung war die Mutter seiner Poesie, und Verständigkeit seine Muse, selbst sein Scherz hat durchaus diese Richtung.“ Sein Witz besteht aus wahrer Lustigkeit und geistreicher Keckheit. Weniger gut sind seine ernsthaften Stücke, zu den besten gehören die allegorischen. In den Fastnachtsspielen hatte er eine eigene Stärke, nämlich „eine unerschöpfliche Fülle charakteristischer und schon durch den Klang ausdrucksvoller Wörter“, so daß sein Studium schon in dieser Beziehung eine reiche Fundgrube bietet. Überhaupt ist es sein Verdienst, die Sprache durch Einführung von Ausdrücken, Wörtern und Wendungen aus dem gemeinen Leben aufgefrischt zu haben.[1]) Zum Schluß kommt Schlegel auf das Verdienst Goethes zu sprechen: „Goethe hat sein Andenken zuerst wieder geweckt und ihm in seinem eignen Sinn ein Ehrengedächtnis gestellt, welches ihn so treu porträtiert, daß man sich eigentlich bloß darauf beziehen kann.“ Er hat auch durch eigene Dichtungen der Hans Sachsischen Weise eine Stelle in unserer Poesie gesichert. Noch 1812 spricht Schlegel von dem dichterischen Lobe, wie es „Goethe dem wackern Hans Sachs so treffend in der eigenen Weise des Meisters“ hat angedeihen lassen.[2]) In den Wiener Vorlesungen wird das schon in Berlin Vorgetragene in wesentlichen Punkten kurz wiederholt.[3]) — Hatte sich Wilhelm Schlegel auch selbständig auf den Weg gemacht, der zu Hans Sachs führte, so mündete sein Pfad doch bald in den des jungen Goethe ein. Als Volkspoeten freilich konnte er ihn nicht ansehen, das ließ seine Theorie nicht zu. Aber alle diese Theorien sind ja doch nur Worte; praktisch sieht er in Hans Sachs dasselbe wie Goethe. Und so konnte er das Verständnis, das dieser mit kühnem Griff angebahnt hatte, fortsetzen und es auf Grund genauer Studien vor neuem Untergange sichern.

Bürger, der seinen geistreichsten Schüler auf den Wert der Volkspoesie aufmerksam gemacht und ihn wider Willen zur Opposition gegen Ossians falsc[illegible] hatte,

[1]) Vorl. Bd. 1, S. 312; A. W. [illegible]
Bd. 1, S. 11. — [3]) A. W. S. Bd. [illegible]

wies ihm auch den Weg zu Shakespeare.[1]) Es hat freilich seine Bedenken, in einer Zeit, wo das Shakespeareproblem schon nicht mehr zu umgehen war, von einem bestimmten Anreger zu sprechen; in diesem Falle ist es möglich. Es ist das Charakteristische für Wilhelm Schlegels und der Romantiker Lösung dieses Problems überhaupt, daß er die künstlerische Form bei Shakespeare betonte und erkannte, wie diese aus den bisherigen prosaischen Übersetzungen, die allenfalls den Inhalt wiedergaben, nicht zu erforschen sei. Mindestens mußte die neue Übertragung metrischer Art sein, und wer ihm diesen Gedanken, der für die ganze Bedeutung Shakespeares in Deutschland von immensester Wichtigkeit geworden ist, zuerst eingab, nämlich Bürger, der kann den Ruhm ernten, die romantische Lösung des Shakespeareproblems angeregt zu haben. Damit allerdings ist Bürgers Verdienst erschöpft; auf anderen Wegen geht Wilhelm Schlegel weiter. Was dem „gesunden Menschenverstand" der rationalistischen Epoche im achtzehnten Jahrhundert jener fehlerhafte und formlose Brite gewesen war, das kann den Romantiker nur zum Spott und Hohn veranlassen. Diese Leutchen, die in völliger Ahnungslosigkeit von künstlerischer Form drei Einheiten, fünf Akte, „warum nicht auch sieben Personen?" forderten, die, was nun wirklich strafbar und unerhört war, „schöne Stellen" aus ihm heraussuchten, waren unschuldig am Verständnis Shakespeares gewesen. Aber wie stand es mit ihren Antipoden, den Stürmern und Drängern? Ach, sie waren ja nicht viel besser! Sie sahen ja auch keine Form und keinen künstlerischen Zwang in den Werken des Gewaltigen. Sie erkannten ja nicht, daß sie Tragödien vor sich hatten, und nannten diese „Gemälde der sittlichen Natur". Unbegrenzte Regellosigkeit schien ihnen die Forderung des Genies, das lediglich einem dunklen Schaffensdrang nachzugeben brauchte. Mit fürchterlich sich rächender Einseitigkeit hoben sie das Stoffliche her-

[1]) Die nachfolgende kurze Betrachtung macht natürlich keinerlei Anspruch auf selbständigen Wert, sondern verfolgt lediglich den oben angegebenen Zweck. Sie stützt sich auf das Buch von M. Joachimi-Dege, mit dem ich in den hier in Frage stehenden Punkten übereinstimme. Seitenzahlen aus diesem Buch vermag ich nicht anzugeben, man vgl. dort passim.

vor. „Das Große, Schreckliche, Melancholische; Bilder, die den Sinnen und den Leidenschaften Nahrung geben; die gewaltigen Stimmen der Natur; die Quellen der Poesie als einer Muttersprache des menschlichen Geistes, das ist es, was die Stürmer und Dränger in Shakespeare suchen und finden.“[1]) Auf die große Begebenheit legten sie Wert und nicht auf ihre dramatische Geschlossenheit. Überwältigenden Effekt wollten sie, nicht ästhetische Wirkung. Aus diesem Programm sich die Erlaubnis abstrahierend, völlig untheatralisch sein zu dürfen, schaffen sie selbst Dichtungen, deren Wert für die deutsche Nationalbühne gleich Null wurde. Freilich kamen sie in aller Freude über das große Genie nicht zur Kritik, aber sie wollten auch gar nicht dahin kommen. Statt ein Verständnis zu erstreben, wollten sie nur fühlen, ahnden, sich in allerdings produktivem Schwelgen in einem Kultus ergehen, der für ihre Zeit seine Berechtigung hatte, aber nicht im Geringsten geeignet war, in späteren Generationen Schüler zu erwerben. Zu dieser Gruppe gehörte auch der junge Goethe. Auch er hat in Straßburg noch wenig über Shakespeare gedacht, „geahndet, empfunden wenn's hoch kam, ist das Höchste, wohin ich's habe bringen können“. Seine Existenz fühlte er um eine Unendlichkeit erweitert schon nach der ersten Bekanntschaft, und er besann sich keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen und erlöst von allen Fesseln in die freie Luft zu springen und zu fühlen, daß er Hände und Füße habe. So weit hätte jeder seiner literarischen Genossen die Shakespearerede auch schreiben können; aber da heißt es im weiteren Verlauf: „Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.“ August Wilhelm Schlegel wurde der Philosoph, der den geheimen Punkt klarlegte, nämlich die innere Einheit, das Wesen des Organismus in Shakespeares Dramen.[2])

---

[1]) Joachimi-Dege S. 99. — [2]) Ob er oder sein Bruder wieder die Priorität hat, ist hier ganz gleichgültig; zum min[illegible] Wilhelm als erster den Einheitsgedanken methodisch nachgewi[illegible]ter unten.

Hier ist die einzige Berührung, die in diesem Problem zwischen dem jungen Goethe und Wilhelm Schlegel stattfindet; allerdings eine Berührung, die belanglos ist, denn die Ahnung dieses geheimen Punktes hat Goethe von seinem Straßburger Lehrer, von Herder, der von einer „Weltseele“ bei Shakespeare gesprochen hatte. Auch Herders Anschauungen gingen zuerst in denen der Stürmer und Dränger auf; erst die historische Betrachtungsweise, die ihn so eng mit August Wilhelm verbindet, macht ihn zum Vorläufer der Romantik. Er hatte den gewordenen Dichter historisch zu erklären versucht, die Romantiker wollen den werdenden verstehen; er hatte die gewaltigen Dramen mit Freskogemälden verglichen, Wilhelm Schlegel spricht einschränkend von Gruppenbildern. Er hatte metrische, philologische, historische, kritische Untersuchungen gefordert, die Romantik nimmt sie auf und geht damit an Fragen heran, an die der junge Goethe nie gedacht hatte. Nur den einen Punkt, wie gesagt, allerdings den wichtigsten, hatte er geahnt. Ohne von dem Vorhandensein dieser Ahnung zu wissen, gelang es Wilhelm Schlegel, sie zur Erkenntnis zu machen — „die Ahnung bis zur Erkenntnis aufhellen!“ war ja überhaupt romantische Aufgabe — in seinem Aufsatz über „Romeo und Julie“. Hier wollte er die innere Einheit nachweisen, und nicht er allein, auch Caroline; denn von ihr stammt vielleicht das Beste in dieser Untersuchung, und so tritt auch sie noch einmal in Berührung mit dem jungen Goethe. Was nun in romantischer Shakespearearbeit noch alles erfolgt: die Einsicht der Notwendigkeit des Quellenstudiums, die Forderung von Shakespeareaufführungen, die Abstrahierung romantischer Kunst aus der seinen, und noch weit mehr, das gehört alles nicht mehr hierher, lehrt alles nichts mehr für das Verhältnis Wilhelm Schlegels zu dem jungen Goethe. — Das Ergebnis ist also auch hier wieder: keine unmittelbare Anregung durch Goethe, kein unmittelbarer Zusammenhang der Anschauungen; daß Schlegel Shakespeare nicht mit der Volkspoesie in Verbindung bringt, braucht eigentlich nicht mehr gesagt zu werden.

Die Aufgabe, die die Betrachtung Goethescher literarischer Jugendbegriffe in Wilhelm Schlegelscher Beleuchtung erforderte, ist gelöst. Das Ergebnis, das für die Stellung dieses

Romantikers zu dem Stürmer und Dränger aus früheren Untersuchungen hervorgegangen war, ist bestätigt oder doch wenigstens nicht getrübt. Schlegel hatte eine Gruppe der Jugenddichtungen als wertlos bezeichnet, so auch den Ossian; er hatte eine andere Gruppe in Metrum und Inhalt scherzhafter Gedichte der vollen Beachtung für würdig gefunden, so auch Hans Sachs; er hatte „Götz“, „Egmont“, „Faust“ mehr oder weniger bedingt als große Dichtungen empfunden, nicht zum wenigsten, weil sie jene so wichtige Shakespearesche innere Einheit aufwiesen und die volkstümliche Sprache des Hans Sachs erneuerten. Goethes Bedeutung für die Volkspoesie konnte er nur soweit erkennen, als seine Theorie es zuließ. Die teils bewundernde, teils verstehende, teils fälschlich tadelnde Anschauung August Wilhelm Schlegels von Jung-Goethescher Kunst kann somit als nach jeder Hinsicht gesichert betrachtet werden.

Die bewundernde Verehrung seines Bruders für Bürgersche Volkspoesie und deren Theorien kann der jugendliche Friedrich Schlegel nicht teilen. In demselben Briefe vom Ende des Jahres 1793,[1]) in dem er bekennt, daß er eigentlich keinen deutschen Dichter als Goethe bewundere, spricht er sich ziemlich abfällig über den schon vom Throne gestoßenen Göttinger Volkssänger aus und gesteht, daß ihm die Griechen und Goethe volksmäßig genug seien, daß dagegen beispielsweise Percysche Gesänge ihm zur gelehrten Literatur gehörten. Die verkehrten Ansichten von Popularität erscheinen ihm selbstverständlich ganz falsch. Dante kann doch dem Volke unmöglich verständlich sein; und wenn auch der grobe Leib Shakespearescher Dichtungen sehr sichtbar ist, wer kann seinen Geist fassen? „Ihr versichert uns, daß diejenigen Volksdichter sind, deren Entstehung unter und Zusammenhang mit ihrem Volke und ihrer Zeit unter die Rätsel der Geschichte gehört!“ Die Dichter Athens aber waren doch jedem aus dem Volke verständlich, der etwas Gefühl und Bildung hatte, trotzdem daß sie ganz ihrem Volke angehörten.

---

[1]) Briefe S. 150f. (11. 12. 1793).

Friedrich Schlegel hat das Widersprechende, das Unklare der bisherigen Anschauungen von der Volkspoesie erkannt; aber er kann diese nicht durch eigene ersetzen. Vergeblich hofft man, daß er sich einmal klar über dieses Problem auslassen werde. Seine Ansichten darüber tauchen immer plötzlich auf und überraschen meistens. Opposition gegen ihm falsch erscheinende Ansichten regen ihn zur Beschäftigung mit einer der schwierigsten Kunstfragen an. Verfolgt er nun auch diese Anregung nicht weiter, gelangt auch er nicht zur Klarheit, so vermeidet er doch wenigstens den landläufigsten Fehler, Volks- und Naturpoesie zu verwechseln und zu identifizieren. In einem Athenäumsfragment[1]) bezeichnet er als Gattungen der Dichtkunst: Naturpoesie und Volkspoesie, und scheidet in beiden wieder Unterabteilungen, indem er die erstere in natürliche und künstliche einteilt, die andere in Volkspoesie für das Volk und in die für Standespersonen und Gelehrte. In wenigen Zeilen spricht hier Friedrich mit einer gewissen geistreichen Handbewegung ein großes Wort gelassen aus. Wirklich ein Fragment in des Wortes verwegenster Bedeutung; eine Abhandlung wäre hier besser am Platze gewesen. In einem späteren Fragment[2]) dann erklärt er ebenso kurz, daß eine eigentliche Kunstlehre der Poesie den Kampf der Kunst und der rohen Schönheit darstellen müsse „und mit der vollkommenen Harmonie der Kunstpoesie und Naturpoesie endigen. Diese findet sich nur in den Alten, und sie selbst würde nichts anders sein als eine höhere Geschichte vom Geist der klassischen Poesie.“ Hingegen sollen diese philosophischen Äußerungen Schlegels hier weder kommentiert noch weiter verfolgt werden; so viel ist schon klar, mit der schlichten Liebe des Volkslieder sammelnden Goethe haben diese Spekulationen nichts gemein. Die im Bürger-Aufsatz seines Bruders zerstreuten Ansichten über das Wesen der Romanze geben ihm später viel zu denken.[3])

Auch über die alten Volksbücher spricht er einmal an ganz merkwürdiger Stelle. Als er in den Jahren 1804 und

---

[1]) Jugendschr. Bd. 2, S. 204, Nr. 4. — [2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 244, Nr. 252. — [3]) Briefe S. 466 (März 1801).

1805 zur Besichtigung gotischer Bauwerke reist, trifft er ein Kind, das am Brunnen saß „und las in einem von jenen Volksbüchern, in denen noch die schwachen Reste alter Fabel und Dichtung fortleben“.[1]) In diesen Worten liegt der Kern seiner Anschauungen über Volkspoesie, wie sich bald zeigen wird. Die in den folgenden Jahren zahlreich erscheinenden Sammlungen von alten Volksliedern, so die von Grimm oder von Büsching herausgegebenen, auch das „Wunderhorn“, kann er nicht unbedingt loben, da sie zu viel Unwürdiges enthalten, indem sie entweder das gesucht Seltsame oder das Rohe und Gemeine mit dem Volksmäßigen verwechseln.[2])

Weitläufiger äußert er sich über das Wesen der Volkslieder in jener Rezension Goethescher Schriften, in der er im Jahre 1808 den Meister in seiner Lyrik ganz wiederfindet.[3]) Er scheidet als Elemente lyrischer Dichtkunst: Nationalgesänge, die besonderer Existenzbedingungen bedürfen, und Volkslieder, deren eigentliches Wesen ist „die tiefe Eigenheit des Gefühls, verwebt mit abgerissenen Andeutungen der höchsten Phantasie“. Sie können, was den Nationalgesängen nicht gegeben ist, auch bei einem, den äußeren Verhältnissen nach ganz zerstörten Zustande [geschrieben zur Zeit der Napoleonskriege!] noch fortdauern „als die letzte Erinnerung an die ehemalige Poesie“. Selbstverständlich soll auch das Volkslied national, also deutsch sein. Das lyrische Gedicht nun (auch der Nationalgesang) ist „die freieste Äußerung der Poesie . . . Frei von den Gesetzen der Kunst wie von den Beschränkungen der gemeinen Wirklichkeit, tönt die Stimme des Liedes aus der geheimnisvollen Tiefe des Menschengeistes und der Poesie hervor; abgerissen und einzeln, ja rätselhaft für den Verstand, dem Gefühl aber deutlich, und so bestimmt, daß, wo ein solcher Ton einmal eindrang, er für immer in der Seele bleibt und, wo er auch zu schlummern scheint, durch die leiseste Erregung doch leicht wieder hervorgerufen und als derselbe, der alte von ehemals,

---

[1]) F. S. Bd. 6, S. 189. — [2]) An von der Hagen 19. 3. 1808, in: Hoffmann von Fallersleben, Findlinge, Leipzig 1860, S. 194; Briefe S. 530 (24. 7. 1811); Rezension der Sammlung deutscher Volkslieder von Büsching und von der Hagen in den Heidelberger Jahrbüchern 1808, ab[illegible] Nat.-Lit. Bd. 143, S. 361 ff. — [3]) F. S. Bd. 8, S. 117 ff

wieder erkannt wird.“ So auch Goethes Lyrik im mehr oder weniger starken Maße, und nach diesen Abstufungen sind seine lyrischen Gedichte einzuteilen, nicht nach Liedern, vermischten Gedichten und Romanzen. Denn eine Grenze zwischen Lied und Romanze gibt es nicht, beide gehen ineinander über; in den meisten Gedichten haben sich, und das zum Vorteil, „beide Elemente, die tiefe Eigenheit des Gefühls und die geheimnisvolle Andeutung der Phantasie, nach Art des Volkes und der alten Sage, so innig durchdrungen“, daß sie nicht mehr geschieden werden können. Dagegen ist eine andere Trennung zweifellos richtig, nämlich die in objektive und in subjektive Ergießungen. Beide zwar entstehen in dem Dichter, aber es ist nicht genug, daß ein Gedicht aus einer besonderen Stimmung des Schöpfers hervorgegangen ist, „es muß sich auch von der Seele des Dichters ablösen und ein unabhängiges Leben in sich tragen, um zur Sage werden und im Munde des Gesanges die Jahrhunderte durchwandeln zu können“. Das so Entstandene ist ein Lied, in sich selbst klar und beseelt, Eigentum aller. Scharf unterscheidet sich ein solches Lied, das also mit dem Volkslied identisch ist, von der subjektiven und persönlichen Ergießung, was nicht hindert, daß zwischen beiden Arten eine dritte Gruppe besteht, aus Gedichten, die auf dem Wege zum wahren Ziel stehen geblieben sind. Nicht ohne Mühe wird man zum Dichter des Volkes, Studium der Volkspoesie ist nötig, Anregungen müssen ihr entnommen werden; aber das ist eben ohne Erkenntnis und Kunst nicht möglich. Einfaches Nachäffen ist wertlos, ja schädlich; denn so macht man aus dem Natürlichen des Volksliedes ein doppelt und dreifach Gekünsteltes.[1]) Bürger und Stolberg ist es wenigstens teilweise gelungen, „Goethe aber behauptet wohl vor allen den Vorzug der Mannigfaltigkeit und der Tiefe“. Noch einmal bewundert man den scharfen Geist Friedrich Schlegels, der das wahre Wesen Goethescher Lyrik so klar erkannt hat. Man fragt sich: Kommt er aus seinen Anschauungen über Volkspoesie zum Verständnis Goethes oder abstrahiert er aus

---

[1]) Vgl. auch den erst in die sämtlichen Werke aufgenommenen Zusatz im Gespräch über die Poesie, F. S. Bd. 5, S. 192f.

dessen Lyrik seine Volksliedtheorie? Wohl eine gegenseitige Wirkung. Aber gleichviel, das, was dem jungen Goethe vorgeschwebt hatte, das Studium des Volksgesanges, um aus ihm unserer Dichtkunst neue Quellen zu eröffnen, das sieht Schlegel jetzt in herrlicher Erfüllung. Das Volk, das einen reichen Vorrat solcher Lieder besitzt, behält inmitten aller prosaischen Verhältnisse und Beschränkungen schwerer Zeiten doch noch eine Erinnerung von Poesie.

Die Erkenntnis, die Friedrich Schlegel hier so treffend und klar auseinandergesetzt hat, wird in seiner Literaturgeschichte wieder verworren. Am Ende des ersten Bandes[1]) spricht er von spanischen Romanzen, die er den englischen gegenüber hervorhebt, weil sie Volkslieder nicht bloß in dem beschränkten Sinne seien, sondern „in einer größern und allgemeinern epischen Weise gedacht und abgefaßt, und wahrhaft national, dem Volke klar und anziehend, für die Gebildetsten aber im Sinn und Ausdruck edel genug". Anscheinend trennt er jetzt wieder Volkspoesie in die beiden Unterabteilungen, die er einst im Athenäumsfragment angegeben hatte. Was ihm nun als das Wesen der Volksbücher erschienen war, die Eigenschaft schwacher Reste vergangener Größe, das ist jetzt auch die Bedeutung des Volksliedes für unsere Zeit; ihr Wert liegt in den Anklängen „einer der Poesie günstigern Vorzeit". Und nun setzt er den Leser in das größte Erstaunen, wenn er fortfährt: „Doch ist es an sich immer nicht das rechte Verhältnis, wenn die Poesie, welche den Geist und das Gefühl der gesamten Nation ergreifen, rege erhalten und weiter entwickeln soll, dem Volke allein überlassen bleibt. Auch werden solche einzelne verlorene poetische Anklänge mit der Zeit immer mehr unverständlich." Mit voller Schärfe betont er dann in einer späteren Vorlesung,[2]) daß er das „Dasein einer Volkspoesie immer nur als einen Beweis von Zerrüttung und Auflösung der wahren Dichtkunst ansehen kann; denn diese soll nicht ausschließlich dem Volke so wenig wie den Gelehrten überlassen sein, sondern dem Volke, den Gebildeten und der gesamten Nation gemein sein". Im weiteren Ver-

[1]) F. S. Bd. 1, S. 239. — [2]) F. S. Bd. 2, S. 54.

lauf kommt er noch einmal auf die Teilung der Volkspoesie zurück; er unterscheidet Lieder, einzelne verlorene Anklänge von untergegangener Poesie früherer Zeiten, die verdrängt und vergessen worden sind, und Dichtkunst, die mangels einer besseren „vom Volke, für sein Bedürfnis und nach seiner Art selbst geübt“ wird, „obwohl nicht ohne Erfindung und Geist, doch im Äußern handwerksmäßig“. Nunmehr werden die vorhergehenden Äußerungen klarer. Diese Volkspoesie fürs Volk bedeutet natürlich einen Verfall; die Volkspoesie für die Gebildeten, das ist diejenige, die ihm Goethe erneuert zu haben schien. Diese hat Ewigkeitsgehalt, jene nur historischen Wert. Wie weit sich hier Friedrich Schlegel von seinem Bruder entfernt, wird sofort noch klarer, wenn er seine Theorie weiter verfolgt.

Zu der niederen Art der Volkspoesie nämlich gehört auch die Meistersängerei; ihr Hauptvertreter ist Hans Sachs.[1]) Wie sehr hatte sich August Wilhelm bemüht, diesen Irrtum aufzuhellen. Einst, im zweiten Athenäumsjahrgang,[2]) war auch Friedrich bestrebt gewesen, dem alten Nürnberger gerecht zu werden. Er rechnete ihn zu den alten Helden deutscher Kunst und Wissenschaft, deren Geist uns erhalten bleiben müsse. Sein Charakter aber sei rechtlich, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt; so wie Hans Sachs aber seien auch Dürer, Kepler, Luther, Jakob Böhme; eigen ist ihnen allen die göttliche Verehrung der Kunst und Wissenschaft um deren selbst willen. Hier liegt eine der wenigen Äußerungen Friedrichs vor, in der er nicht selbständig ist; die Namen, die er aufzählt, der Begriff der religiösen Kunstverehrung stammen aus der Geistessphäre des kunstliebenden Klosterbruders. Noch 1808 lobt er die freundliche Charakteristik des Hans Sachs durch Adam Müller und nennt den Dichter einen „vortrefflichen deutschen Autor“.[3]) Gleichzeitig hofft er, daß die Werke dieses „rechten Volksdichters“ in Auswahl herausgegeben und vor völligem Vergessen dadurch bewahrt

[1]) F. S. Bd. 2, S. 181. — [2]) Jugendschr. Bd. 2, S. 302, Nr. 120. — [3]) Heidelberger Jahrb., abgedruckt Deutsche Nat.-Lit. Bd. 143, S. 421.

würden.[1]) In der Literaturgeschichte aber erhält nun Hans Sachs einen doch recht mäßigen Platz, nachdem Friedrich schon ein Jahr vorher in ihm den Gang der deutschen Poesie zum Nationalen und Charakteristischen als Karikatur wiedergefunden hatte.[2]) Nunmehr erscheint seine Kunst wertvoll nur im Rahmen seiner Zeit und seiner Tendenz,[3]) wo er der kraftvollste in seiner Art ist, besonders reich an Witz und gesundem Verstand, und im Hinblick auf andere Nationen, „wenigstens erfinderischer als Chaucer, reicher als Marot, poetischer als beide“. Daß er für die Sprache einen reichen, noch gar nicht benutzten Schatz enthält, ist brüderliche Wissenschaft. In dem Abdruck[4]) seines „Gesprächs über die Poesie“ in der ersten Gesamtausgabe seiner Werke, 1815, fügt Schlegel dann den Namen des Hans Sachs ein und empfiehlt, die alte Kraft und den hohen Geist wieder frei zu machen, der auch in ihm schlummere. Immerhin erscheint seine Ansicht vom Werte des Nürnberger Dichters schwankend; das Urteil über seine persönlichen Werke stimmt nicht mit dem über die Grundlage seiner Kunst überein.

Mit dem Erwachen der Liebe zur Natur und zu den alten Balladen und Volksliedern erwarb sich auch Ossian neue Freunde.[5]) Und Friedrich Schlegel ist gar nicht entrüstet darüber; im Gegenteil, Ossian gehört ja auch zur Volkspoesie, sogar zu der besseren Gattung; sein Nebel und Schwermut ist zwar mit Homers Klarheit nicht zu vergleichen, aber die Lieder stammen doch auch aus der Zeit der Edda, es war nur ein unglückliches Schicksal, daß sie auf einen so kleinen Volksstamm in Schottland abgeschlossen blieben. Wieder muß man über Friedrich Schlegel staunen. Der spaßhafte Vorschlag seines Bruders, die Einführung einer Ossian-Impfung betreffend, hatte ihn einst von der ganzen Bürger-Abhandlung „am meisten delektiert“,[6]) war ihm viel schöner erschienen als alle Romanzentheorien; zwei Jahre später spricht er ganz verächtlich von poetischen Behandlungen à la Macpherson.[7]) Und nun

---

[1]) Deutsche Nat.-Lit. Bd. 143, S. 369. — [2]) An Boisserée in: Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862, Bd. 1, S. 137. — [3])
— [4]) F. S. Bd. 5, S. 187. — [5]) F. S. Bd. 2, S. 146.
— [6]) Briefe S. 466 (März 1801). — [7]) Briefe S. 5

mit einem Mal diese Zustimmung?! Des Rätsels Lösung ist sehr einfach. Im Jahre 1807 erschien nämlich ein wirklich und wahrhaftig ganz echter Ossian,[1]) und Friedrich fiel auf den neuen Schwindel herein. Im selben Jahre seiner Literaturgeschichte, 1812, veröffentlicht er einen Artikel „Über nordische Dichtkunst",[2]) in dem er zwar nicht in die Lobpreisungen der ausschließenden Bewunderer Ossians einstimmen will, aber ihn doch einer Betrachtung wert hält, schon wegen der merkwürdigen Wirkungen, die diese Erscheinung gehabt hat. Diese letzte Begründung ist ja sehr zutreffend, nur schade, daß er nicht über diese Wirkungen spricht; es wäre das jedenfalls besser gewesen, als daß er sich nun in lange und breite Spekulationen verliert, die besonders die Zeit der Entstehung berechnen wollen, ein Vorhaben, das eines gewissen Humors nicht entbehrt, da Ausfälle auf Macphersons gefälschten Ossian nicht fehlen. Wichtiger in unserm Zusammenhang ist aber die Begründung, warum Ossian zur Volkspoesie gehört; er ist nämlich „wie der traurige Nachhall eines erlöschenden Volkes", man vernimmt in ihm die letzten Klagelaute einer unglücklichen ersterbenden Nation.[3]) Höchst merkwürdig ist Friedrich Schlegels Stellung zu Ossian; er wird zu seiner Betrachtung nicht durch Goethe angeregt, er geht in seinem Verhältnis zu ihm andere Wege und kommt doch zum selben Ziel, Ossian als Volksdichter anzusehen.[4])

Mit der Volkspoesie endlich bringt er in denselben Schriften des Jahres 1812 auch Shakespeare in Zusammenhang. Doch zuvor sei erst kurz auf die Anfänge seines Shakespeare-Studiums zurückgeschaut. In wechselseitigen Anregungen mit seinem Bruder bilden sich in ihm die romantischen Anschauungen über den Wert des britischen Dichters, zunächst im Briefwechsel. An dem Kampf August Wilhelms gegen blöde rationalistische Unvernunft, die im planmäßigsten aller Dramatiker den formlosesten sieht, beteiligt er sich nur wenig,

[1]) Vgl. Drechsler, Stil des Macphersonschen Ossian, Berliner Diss. 1904. S. 5f. — [2]) F. S. Bd. 8, S, 51ff., bes. S. 56—67. — [3]) F. S. Bd. 8, S. 63. — [4]) Wenn Walzel (Briefe S. 500, Anm.) bemerkt, daß die Emanzipation von der Verehrung des Macphersonschen Ossian ein Ruhmestitel der Schlegel sei, so ist der Ruhm für Friedrich doch recht mäßig.

obgleich auch er natürlich von vornherein von der künstlerischen Weisheit Shakespeares durchdrungen ist.[1]) Er wendet sich vor allen Dingen gegen die gänzlich falsche Anschauung, die in ihm nur einen rasend tollen Sturm- und Drangdichter sieht.[2]) Die Anschauungen der Genieperiode erscheinen ihm als völlig unhaltbar. So deren Ansicht von der Universalität des Dichters, in der sie nur Vielseitigkeit sieht, ähnlich wie in einem Lexikon oder einer Registratur.[3]) Wahre Universalität ruht in jedem Genie, weil es die „höchste Entwicklungsstufe des organischen Weltganzen, die klarste Offenbarung des absoluten Geistes und der umfassendste Einheitspunkt des Universums ist". Darauf beruht seine Universalität, die ihm angeboren ist, denn „jeder Genius ist universell". Darauf beruht auch seine Wahrheit und Idealität; nicht naturalistische Wirklichkeit zeigen seine Dramen, sondern poetische. Auf der Wahrheit und Kraft seiner Idee beruht endlich seine Dichtergröße; er ist Idealist und nicht Naturalist, dank seinem universellen Genie. Seine Universalität aber ist „wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst". Nie ist er so mißverstanden worden wie vom Sturm und Drang, und somit auch vom jungen Goethe, wieder bis auf jenes Wort vom „geheimen Punkt". Denn diesen Mittelpunkt erkennt Friedrich Schlegel noch vor seinem Bruder[4]) als die Einheit, zu der alles hinwirken muß und aus der „jedes anderen Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen". Goethe hatte einst diesen Punkt nur geahnt, Wilhelm Schlegel führt diese Ahnung etwas später weitläufig aus, Friedrich kann ihn doch jetzt (1793) wenigstens schon bezeichnen. Zuerst findet er das Herz im „Hamlet" als „die ihm ganz eigentümliche Ansicht von der Bestimmung des Menschen"; im „Romeo" konnte er sie noch nicht erforschen, diese Aufgabe löst später sein Bruder. Dagegen findet er sie auch, und das ist schon früher besprochen worden, im „Götz von Berlichingen". So wie er ein halbes Menschenalter später in Goethes Lyrik das ihr Charakteristische entdeckt, so auch jetzt im „Götz" den Geist Shakespeares. Die beiden wichtigsten Fakt

---

[1]) Joachimi-Dege S. 148f. — [2]) Z. B. Jugendscl
[3]) Vgl. Joachimi-Dege S. 177ff. — [4]) Joachimi-Deg

Dichtkunst des jungen Goethe, die Volkspoesie und Shakespeare, werden ihm in ihrer Bedeutung für jenen ganz klar. In den folgenden Jahren wendet er dann diesen Begriff der organischen Einheit zunächst nur auf die Alten an, um erst später wieder gemeinsam mit seinem Bruder ihn für Shakespeare darzulegen. — Von besonderem Wert erscheint ihm dann in den Fragmentenjahren, wo er gelegentlich von der Naturpoesie spricht, die Frage, ob denn Shakespeares Werke nun Kunst oder Natur seien?[1]) Poesie sieht Schlegel in jeder lebenden Erscheinung, in den Seelenzuständen der Menschen, in der Pflanze, im Licht. Ja, die Erde ist das größte Gedicht, sein Schöpfer die Gottheit. So besteht denn diese Poesie, eine wahre Naturpoesie, auch ohne jede Äußerung und Wiedergabe durch die Sprache, geschweige denn durch den Vers. In jedem Menschen lebt also Naturpoesie, am stärksten natürlich im Genie; das größte Genie, Shakespeare, ist folglich der größte Naturpoet. Will er aber seine innere Poesie wiedergeben, so bedarf er der Kunst, und selbstverständlich steht dem größten Genie auch die höchste Kunst zu Gebote, er ist also auch der größte Kunstpoet. In ganz anderem Sinne ist Shakespeare demnach für Friedrich Schlegel ein Naturdichter als für den jungen Goethe. Die Natur, die dieser in ihm fand, und in ihm in solchem Grade wie nirgends wo anders, war nur der Ausdruck — man gestatte das gefährliche Wort — einer naturalistischen Betrachtung, die die Romantik ja ausdrücklich verwirft. Den Genies war Shakespeare als Natur- und Volksdichter erschienen, in vollständiger Verwirrung der Begriffe. Auch Schlegel erscheint er in beiden Eigenschaften, nur daß er sie trennt. — Als er im Jahre 1812, bevor er sich ganz politischen, philosophischen und philologischen Studien hingibt, gewissermaßen das Fazit seiner literarischen Forschungen zieht,[2]) nennt er Shakespeare den „großen, tiefdenkenden Meister in aller wahren Volkspoesie". Arten der Volkspoesie waren die Volksbücher und -lieder gewesen; es gehören aber auch dazu die Volkskomödien, die auf die Ausbildung dramatischer

---

[1]) Vgl. Joachimi-Dege S. 218ff. — [2]) Bes. F. S. Bd. 8, S. 81, 90; Bd. 2, S. 54, 97ff.

Kunst bei allen gebildeten Nationen von größter Wichtigkeit waren, und deren geringe Reste daher „als Denkmal nationaler Sitte schätzbar sind, Aufmerksamkeit und Begünstigung verdienen". An diese Gattung der Volkspoesie schloß sich nun Shakespeare aufs engste an, denn er betrachtete das Schauspiel „als eine Sache für das Volk und behandelte es auch besonders anfangs durchgehends so". Sein Verdienst beruht darin, daß er „das gigantische Große und furchtbar Schreckliche, ja das ganz Entsetzliche" einfügte; ferner brachte er noch das herbei, was der gemeine Mensch als Witz bezeichnet, während dieses „in seinem tief schauenden und denkenden Geiste doch mit einem ganz anderen Gefühle bitterer Verachtung oder schmerzlicher Teilnahme verbunden" war. Auch die äußere Form ist vielfach durch Volksspiele und Volkslieder bestimmt, denn „so ganz ohne Kenntnis, wie man dieses, seit Milton ihn als den freien Sohn der Natur gepriesen, immer voraussetzt, war er wohl nicht, noch weniger ohne Kunst". Diese Worte sagt derselbe, der einst in Shakespeare den Gipfel aller Natur- und Kunstpoesie gesehen hatte. Und was ist die Konsequenz dieser Ansicht? Shakespeare ist ein Volksdichter, aber zunächst von der niederen Gattung, denn er schuf ja fürs Volk; daß er dieser Volkspoesie neue Elemente zubrachte, kann daran nichts ändern; dadurch wird er nicht ein Volksdichter in dem großen Sinne, wie einst Goethe demselben Literarhistoriker erschienen war. Und wenn er nun bloß Dichter fürs Volk war, dann wird man nach Jahrhunderten seine Stücke mit historischem Interesse dem Verfall entreißen müssen, so wie man es jetzt mit der Meistersängerei tun muß. Zwar spricht Schlegel von „tiefen Anklängen der Natur", von einer ganzen Welt, die in seinen Werken entfaltet sei; aber dann erzählt er wieder, daß seine Form „in ihrer Art gut und vortrefflich" sei, daß sie aber so wenig für unsere Bühne Vorbild sein könne, wie seine eigentümliche, zwar höchst poetische Gefühl[illegible] [illegible]ltiges Ziel der dramatischen Dichtkuns[illegible]
doch der Historiker den Ewig[illegible]
hatte in seiner Literatur[illegible]
scheinungen historisch [illegible]

erklären. Aber er kommt zu merkwürdigen Ergebnissen: Ossian gehört der Volkspoesie der Gebildeten an, Hans Sachs und Shakespeare — wenngleich sich wohl Friedrich Schlegel dieser letzten Konsequenz nicht ganz bewußt geworden ist — der Volkspoesie fürs Volk. Ossian ist demnach eigentlich größer als Shakespeare.

Der Zusammenhang also, in den Friedrich Schlegel Shakespeare, Ossian, Hans Sachs und die Volkspoesie bringt, ist nicht derselbe wie in der Anschauung des jungen Goethe, weil jener verschiedene Arten der Volkspoesie unterscheidet, die eigentlich miteinander sehr wenig zu tun haben; dazu kommt, daß der literarische Einheitsbegriff bei Goethe auch aus der Verwechslung von natur- und volkspoetischen Elementen stammt, während Schlegel auch diese beiden Gattungen trennt. Ebensowenig besteht in diesen Problemen ein Zusammenhang zwischen dem Romantiker und dem Stürmer und Dränger dadurch, daß jener durch diesen zur Beschäftigung mit ihnen unmittelbar angeregt ist. Ebenso gehen endlich ihre Anschauungen überhaupt auseinander; wo sie in Bewunderung und Verständnis — Ablehnung kommt ja bei Goethe für diese vier Probleme nicht vor — zusammentreffen, da geschieht es auf verschiedener Basis. Selbst der beiden gemeinsame Gedanke von der inneren Einheit ist nicht durch Entlehnung entstanden. So bleibt denn ein Zusammenhang nur da bestehen, wo Schlegel in Shakespeare und der Volkspoesie Faktoren Jung-Goethescher Kunst erkennt oder ahnt: eine Tatsache, die schon durch frühere Untersuchungen klargelegt worden war.

Abgesehen von den — soll man sagen? — Verirrungen seiner letzten Darstellungen deckt sich Friedrich Schlegels Auffassung von Shakespeares Kunst mit der seines Bruders, wenigstens in den wesentlichsten Punkten. Ihrer romantischen
g des wichtigsten Problems, wie sie ungefähr in den
ngjahren zum Ausdruck kam, schloß sich erst kurz
Jahrhundertwende auch Ludwig Tieck an, nach-
her andere, wenn auch nicht eigene Wege ge-

Sechzehn Jahre alt huldigt er dem großen Genius in dem Dramolett „Die Sommernacht“ in ganz ähnlicher Weise, wie einst der junge Goethe dem Nürnberger Meister Ehre erwiesen hatte. Er gibt dadurch zugleich ein Beispiel für die ihn am besten charakterisierende Beschäftigung mit Shakespeare in seiner ersten Lebenshälfte — in der zweiten wirkt er dramaturgisch für ihn —, nämlich das Nachempfinden der großen Dichtungen, wie er sich ja auch in der Auffassung Goethes von seinen romantischen Freunden dadurch unterscheidet, daß er ihn dichterisch in seine Seele aufnimmt. Er shakespearisiert in seinen ersten Anfängen genau so wie in seinem letzten Drama. Die Auffassung vom Wesen der Shakespeareschen Kunst, wie sie das kleine Dramolett ausdrückt, ist die der Genieperiode.[1]) Das ist auch ganz selbstverständlich. Die gewaltige Wirkung, die der Sturm und Drang mit seinen Dichtungen und Anschauungen auf den jungen Tieck ausübte, mußte sich im besonderen Maße auch auf das Shakespeareproblem erstrecken. Der Sechzehnjährige konnte sich unmöglich schon eine eigene Ansicht gebildet haben, und woher sollte er sie sonst nehmen, wenn nicht von der Genieperiode? Nur in dichterische Worte kleidet er deren Anschauung von genialer Dichterkraft, wenn er den im Walde verirrten Knaben zu einem Sänger weihen läßt, der groß sein, aber seine Größe nicht ahnen soll; der nimmer erfahre, daß er der erste aller Sterblichen sei; dessen Brust hellste flammendste Begeisterung durchströme; dessen Gedankenflug alles Feindliche durchbreche, alles niederwerfe; dessen Genius jede Grenze überfliege. Das ist die Genielehre des Sturms und Drangs; kein Wort von dem Künstlerischen und Vollbewußten, in dem die Schlegel später die Größe des Meisters sahen. Wie man ihm freilich Formlosigkeit zum Vorwurf machen könne, das begreift Tieck schon wenige Jahre darauf nicht mehr und teilt Wackenroder mit, daß er in Shakespeare „so feine Kunst“ finde.[2]) Und ein halbes Jahr später, Ende 1792, meldet er demselben Freunde,

---

[1]) Die folgende Darstellung stützt sich wieder auf Joachimi-Dege, bes. S. 150ff. „Die Sommernacht“: [illegible] Schr. Bd. 1, S. 3ff., bes. S. 15. — [2]) Holtei, 300 Briefe [illegible] 1792).

daß er ihm Shakespeare jetzt schon etwas besser erklären könne, denn er studiere ihn noch immer.[1]) Auch zwei Menschenalter danach studierte er ihn „noch immer“.

Im folgenden Jahre aber beginnt er mit der Abfassung seines Shakespearewerks, das ebenfalls am Ende seines Lebens noch nicht viel weiter gediehen war. Er beschäftigt sich zunächst mit einer Betrachtung über des Briten Behandlung des Wunderbaren,[2]) einer der seltenen Fälle, wo er wenigstens im Stoffe sich Lessing annähert. Immer noch steht er auf dem Standpunkte des Sturms und Drangs, indem er die Genielehre Gerstenbergs verfolgt.[3]) Dieser war der erste Verkünder der Illusionstheorie, die die Genialität als die „Fähigkeit des Betruges höherer Eingebung“ definierte. Freiheit und Kraft sind ihre Kennzeichen, Wirkung auf das Gefühl und unmittelbarer Eindruck ihr Zweck. Daher die Betonung des Inhaltlichen, denn die Form kann nicht „betrügen“. So spricht denn auch Tieck in seiner Abhandlung vom schönen Wahnsinn des Dichters und vom Einschläfern des Verstandes, vom Vergessenmachen der Regeln. Durch kühne Schläge des Genies äußert sich der große Künstler.

In der Vorrede zur Übersetzung des „Sturms“, mit der die Abhandlung über das Wunderbare im Jahre 1796 gemeinsam im Druck erschien, findet sich eine Änderung der Anschauungen Tiecks. Planmäßigkeit erscheint ihm jetzt, vielleicht nach der Lektüre des „Wilhelm Meister“ und der Schlegelschen Rezension dieses Romans, als das Charakteristische bei Shakespeare. Einen recht klaren Begriff verbindet freilich Tieck nicht mit diesem Wort, denn das Fehlen von Episoden ist noch nicht Planmäßigkeit; es ist ein ähnliches Mißverständnis wie späterhin seine Auffassung der Ironie. Es ist aber wenigstens der Versuch, eine neue Erkenntnis zum Ausdruck zu bringen. Denn im „Zerbino“[4]) endlich verwirft er ganz und gar die Anschauung, als wenn der „wilde erhabene Geist“ nur so darauf losgedichtet habe. „Verkündige ihnen, daß die Kunst immer meine Göttin war, die ich anbete“, mit dieser Mission

[1]) Holtei, 300 Briefe Bd. 4, S. 88 (28. 12. 1792). — Bd. 1, S. 37ff. — [3]) Vgl. Joachimi-Dege S. 104. — [4]) Tieck

entläßt Shakespeare den auf der Reise nach dem guten Geschmack befindlichen Prinzen. In fast übertreibender Weise sucht Tieck dann in seinen dramaturgischen und novellistischen Schriften immer wieder das Bewußte und das Künstlerische in Shakespeare zu betonen.

Von der im engeren Sinne romantischen Periode an vertritt Tieck die Anschauungen der Schlegel, deren Verschiedenheit von den Jung-Goetheschen schon dargelegt ist. Manchmal freilich versteht er sie auch falsch und legt romantischen Ausdrücken anderen Inhalt unter, so beim Begriffe der Ironie.[1]) Auch verwirft er jetzt die Shakespeareauffassung der Stürmer und Dränger,[2]) nur den Aufsatz Herders lobend,[3]) der ja Gerstenbergs Formulierung des Shakespeareproblems nicht vertritt. An die beiden Hauptaufgaben, die sich der ältere Tieck dann zur Förderung des Shakespearestudiums stellt, die Gewinnung der Bühne für ihn und das große historische Shakespearewerk, hatte ebenfalls der junge Goethe nie gedacht, auch nie denken können. So gut übrigens Tieck die erste Aufgabe gelang, so wenig die zweite; die Forderung der historischen Betrachtung machte ihre Lösung ihm unmöglich. Die beste Frucht dieser sechzig Jahre dauernden Bemühung sind die Shakespearenovellen; im übrigen werden Ludwig Tiecks Verdienste um den größten Dramatiker durch die Nichterledigung einer ihm unmöglichen Aufgabe nicht geschmälert.

Von der Auffassung der Stürmer und Dränger, somit auch des jungen Goethe, sucht Ludwig Tieck zum Verständnis Shakespeares zu gelangen, bis er erst nach manchen Jahren zu der Erkenntnis kommt, daß eine solche Theorie nicht zum Ziele führen kann. Immerhin zeigt sich auch hier wieder die enge Verwandtschaft mit dem jungen Goethe, mit der Ausnahme, daß er in Shakespeare keinen Volksdichter sieht oder ihn doch nicht so bezeichnet. Es geschieht dies aus dem sehr einfachen Grunde, weil sich Tieck für den Hauptbestandteil der Volkspoesie, das Lied, nur wenig interessiert. Er sieht in ihm wesentlich ein Produkt fürs Volk; denn in der Wachtstube werden Volkslieder gesungen, im Felde, von gewöhn-

---

[1]) [illegible] 10 ff. — [2]) Nachgel. Schr. Bd. 2, S. 97 f. — [3]) Z. B. Kr[illegible]

lichen Leuten.[1]) Diese Lieder gehören dem Volke, ebenso wie die Volksbücher, auf die sich nun Tiecks besonderes Interesse erstreckt. Von Kindheit an liebt er sie, besonders die „Haymonskinder“, die ebensosehr Karl von Berneck erschüttern wie den wackern Peter Lebrecht.[2]) Wie tapfer verteidigt dieser die Groschenromane, die mehr wahre Empfindung haben und ungleich reiner und besser geschrieben sind als die beliebten Modebücher. Bei alten Weibern oder unansehnlichen Händlern kauft man diese Schriftchen, in denen eine solche Kraft der Poesie steckt, daß sie beim Volk noch lange in Ansehen bleiben werden, wie überhaupt bei jedem poetischen Menschen. Der blöden Aufklärung wird es nie gelingen, diese gesunde Kost zu verdrängen. Niemals darf man dem Bauern seinen Siegfried und Oktavian und Eulenspiegel nehmen, unter dem Vorwande, daß die Moralität der niederen Stände dadurch verdorben werde. Die bekannte Äußerung, die dann Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen über die Volksbücher macht, unterschreibt Tieck von ganzem Herzen.[3]) Auch der junge Goethe hat diesen Büchern eine große Liebe zugewendet, und wie er das Lied, so sucht Tieck den Roman neu zu beleben. Goethe hatte das Volkslied in sein Schaffen aufgenommen durch Umarbeitung, durch Anlehnung an den Geist und die Form, durch gelegentliche Entlehnung; genau so verschieden verfährt auch Tieck, freilich mit anderem Erfolg. Denn die Erneuerung ist ihm nicht Selbstzweck. Selbst die anscheinend so schlichte Nacherzählung der „Haymonskinder“ kokettiert in auffälliger Weise mit dieser Schlichtheit. Noch schlimmer geht es dann beispielsweise mit den „Schildbürgern“, wo der Volksroman nur zur Verhüllung der literarischen Satire dienen soll, wie das denn auch Tieck offen eingesteht.[4]) Wie in seiner Lyrik ist ein gewisser Trieb zur Spielerei nicht zu verkennen.

Die von Jugend an gehegte Vorliebe für diese Literatur mag neue Nahrung erhalten haben durch die altdeutschen Studien, auf die Wackenroder hinwies; er war es denn auch,

---

[1]) Z. B. Tieck Bd. 3, S. 213; Bd. 26, S. [illegible] S. 101. — [2]) Z. B. Tieck Bd. 14, S. 170; Bd. 1[illegible] 9, [illegible]; Bd. 4, S. 289. — [3]) Tieck Bd. 4, [illegible]

der seinen Freund wenigstens teilweise zum Studium des Hans Sachs anregte. Schon in Berlin war Wackenroder durch den Prediger Koch auf altdeutsche Studien gewiesen und damit auf einen Pfad geführt worden, der von der heutigen Breite und Bequemlichkeit der germanistischen Straße noch nichts ahnen ließ. Altdeutsch war auch Hans Sachs, der dann den beiden Erlanger Studenten beim Besuch Nürnbergs von neuem ins Gedächtnis kam. In Göttingen endlich treibt Wackenroder sehr ernsthafte Studien über den alten Dichter und legt seine Anschauungen in einem kurzen Aufsatz nieder.[1]) Er hält die deutsche Poesie in der Zeit der Meistersängerei für wahre Volkspoesie, denn sie ging von den arbeitenden bürgerlichen Klassen aus und suchte auch in den niederen Ständen eine gewisse Bildung zu verbreiten. Beförderung der Erkenntnis der Religion und der Moralität war ihr Hauptzweck, wie das denn ihr vorzüglichster Vertreter deutlich genug angibt, indem er die ganze Bibel mit der Zeit zwar in sehr nützlicher, aber durch ihre Tendenz wenig poetischer Weise in Verse bringt und sie so dem gemeinen Volke verständlich macht. Viel besser als die moralischen Dichtungen sind Sachs' burleske Possen und allegorische Phantasien. Seine Dramen sind höchstens dadurch interessant, daß man aus ihnen die Kenntnis von der Kindheit unserer Bühne schöpfen kann.

Dieser Aufsatz wird nun auch wohl Tieck stärker auf Hans Sachs gewiesen haben, dem er schon in Nürnberg nähergetreten war, und den er vor allem durch Goethes Gedicht kannte, das nach einer späteren Äußerung eigentlich jeder Goethefreund auswendig kennen müsse.[2]) Die neue Bekanntschaft äußert sich nun wie gewöhnlich dadurch, daß Tieck den alten Sänger dichterisch begrüßt und ihn nachzuahmen versucht. Die Begrüßung findet im „Zerbino“ statt, wo auch von dem „Narrenschneiden“ die Rede ist, einem Stück, das er zwanzig Jahre später in sein „Deutsches Theater“ aufnahm, das auch des jungen Goethe besonderes Wohlgefallen erregt hatte, so daß er es in seinen ersten Weimarer Jahren auf die

---

kt in v. d. Hagens Germania, Berlin 1836, Bd. 1, S. 291 ff.; . — [2]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 233.

Liebhaberbühne brachte.[1]) Daß Tiecks Knittelversdichtungen ebensowenig Hans-Sachsisch sind, trotz Wilhelm Schlegels Bezeichnung,[2]) wie dessen eigener Versuch in dieser Art, ist schon oben dargelegt worden. Aber auch kritisch beschäftigt Tieck sich schon 1796 mit Sachs und findet seine Produkte gesund und markvoll, ihn selbst in komischer Darstellung vortrefflich, in sanfteren Gedichten den Minnesängern ebenbürtig.[3]) Die eigenen altdeutschen Studien regen ihn dann zu neuer Beschäftigung mit Sachs an, und er findet 1803 in ihm das Haupt der Meistersängerei, ihren vorzüglichsten und geistreichsten Poeten. Seine Dramen freilich haben nur einen historischen Wert.[4]) 1817 veröffentlicht er dann einige Stücke von ihm und schenkt ihm in der Vorrede eine längere Betrachtung.[5]) Er war der einzige deutsche Poet seines Zeitalters, und Goethes Bemühung war höchst dankenswert, ganz abgesehen von ihrer dichterischen Schönheit. Freilich ist nur noch weniges von ihm für unsere Zeit zu nutzen. Es folgen dann die in ihrem Kern schon bekannten Ansichten über seinen Wert und einiges über die abgedruckten Stücke. Im allgemeinen haben sich Tiecks Anschauungen auch über Hans Sachs konsequent erhalten, höchstens mit kleinen Einschränkungen. So meint er zehn Jahre später, daß man Goethes Gedicht doch nicht als kritisches Urteil annehmen oder daß man Hans Sachs doch nicht gerade groß oder originell oder eine neue Belebung nennen dürfe.[6]) — Zum nicht geringen Teil vom jungen Goethe angeregt, teilt er dessen Verehrung für den Nürnberger Meister, ohne sich zu der Höhe der Anschauung Wilhelm Schlegels erheben zu können. Zwar sieht er in gewissem Sinne in ihm einen Volksdichter, bringt ihn aber nicht auf dieser Basis mit Shakespeare zusammen; ebensowenig mit Ossian.

Zu Ossian wurde der jugendliche Vielleser geführt durch die Lektüre der Schauerromane und — diese Wirkung war wohl die stärkste — durch die Übersetzung in „Werthers Leiden". Der Schwulst dieses Stils packt ihn mächtig, und

---

[1]) Tieck Bd. 10, S. 280; Eichler S. 194, 207. — [2]) A. W. [illegible] S. 35. — [3]) Krit. Schr. Bd. 1, S. 93. — [4]) Krit. Schr. Bd. 1, [illegible] [5]) „Deutsches Theater", Berlin 1817, Bd. 1, Vorrede, auch Kr[illegible] S. 323ff., bes. S. 333ff. — [6]) Krit. Schr. Bd. 2, S. 233, 129.

er leistet dem neuen Eindruck seinen Tribut in einer Anzahl Dichtungen, die den Meister noch übertreffen.[1]) In einem schülerhaften Aufsatz bringt er ihn mit Homer zusammen,[2]) im „William Lovell" stellt er ihn mit Shakespeare in eine Reihe.[3]) Im übrigen ist seine Beschäftigung mit ihm rein dichterisch, nirgends kritisch. Sehr bald kommt er aber zur richtigen Erkenntnis; in den späteren Auflagen des „Lovell" wird alles getilgt, was an Ossian erinnert. Später interessiert er sich überhaupt nicht mehr für ihn. Wesentlich durch Goethe zu Ossian geführt, teilt er in seiner Jugend dessen ebenfalls nur jugendliche Begeisterung; ohne auf die Ideen von Natur- und Volkspoesie einzugehen, bringt er Ossian, rein in Nachbetung geniemäßiger Lehren, mit Shakespeare in Verbindung.

Die Ergebnisse früherer Untersuchungen über den Einfluß des jungen Goethe auf Ludwig Tieck sind von neuem bestätigt worden. Wesentlich von jenem oder dem Sturm und Drang angeregt, wird er zu Ossian, zu Hans Sachs, zu Shakespeare geführt. Mindestens eine Zeitlang geht er dieselben Wege und vertritt in diesen Problemen die Anschauungen der Genieperiode, in einer Zeit, wo sie teilweise schon veraltet und überwunden waren. Mit Goethe vereint ihn auch die Vorliebe für die Poesie der Volksbücher. Nicht nur die Dichtungen des jungen Goethe, auch dessen künstlerische und literarische Ansichten, somit alles das, was den Begriff der Kunst des jungen Goethe ausmacht, trifft in seinem Umfang und in seiner ungeheuren Bedeutung für das Denken und Dichten Ludwig Tiecks in einem Punkte zusammen.

Für das Verhältnis der übrigen Romantiker zum jungen Goethe ergibt auch die Betrachtung literarischer Probleme nichts Wesentliches. Wenn Novalis in einem fragmentarischen Gedicht Ossian besingt, so geschieht das zur selben Zeit, als er auch an Werthers Grabe klagt und den „Götz von Berlichingen" kopiert.[4]) Seine Shakespeareauffassung reifte nicht

---

[1]) S. oben in Teil II. — [2]) [illegible] [illegible]habene", 1792, handschriftlich. — [3]) I. Aufl. Bd. 3, S. 6[illegible] [illegible] S. 468, Nr. 71.

aus, ihre Grundlagen waren teils selbständig erworben, teils in Anlehnung an romantische Theorien. Mit Hans Sachs stellt er sogar mythologische Spekulationen an;[1]) für Volkspoesie hat er kein Interesse. — Der Eindruck, den „Werthers Leiden" auf sie ausübte, veranlaßte auch wohl Caroline, den Ossian mehrmals zu lesen. Später weist sie Gries zur Ruhe, als dieser über Wilhelm Schlegels pikante Ossianverspottung entrüstet ist.[2]) — Für Schelling ist das Shakespeareproblem von besonderer Bedeutung, das er in philosophischer Betrachtung zu lösen versucht; die Sturm- und Drangauffassung verwirft er als sehr gemeinen Irrtum und die Sage einer gänzlich verbildeten Zeit.[3])

In ihrem ganzen Umfange ist die Bedeutung der Kunst des jungen Goethe für die ältere Romantik dargelegt worden; verschiedene Wege der Untersuchung trafen im selben Resultat zusammen, sich gegenseitig bestätigend. Nunmehr erst darf der Versuch gemacht werden, die Ergebnisse zu einer Synthese zu vereinigen.

---

[1]) Novalis Bd. 3, S. 20. — [2]) Caroline Bd. 1, S. 35; Bd. 2, S. 106.
[3]) Schelling Bd. 5, S. 718ff., 734.

Schluß.

Zu allen Zeiten kultureller Blüte hat es romantische Menschen gegeben, mit gleichen geistigen Fähigkeiten, mit gleicher Tendenz des Strebens, wie es jene waren, die kurz vor dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sich in dem thüringischen Universitätsstädtchen vereinigten. Die notwendige Stellungnahme zu Problemen der Zeit, gegen die sie kraft ihrer ähnlichen geistigen Naturen in gleicher Weise sich verhalten zu müssen glaubten, ließ sie eine Gemeinschaft schließen, die eben in der gleichen romantischen Anlage ihres Geistes, in der gleichen Tendenz ihres Schaffens und in der Absichtlichkeit ihrer Vereinigung Grund und Ursache hatte. In der Absichtlichkeit ihres Gemeinschaftslebens liegt aber auch der Keim ihrer Zersplitterung. Denn die Gründe ihrer Verbindung reichten eben doch nicht aus, ihre bei aller Verwandtschaft eigenartigen Individualitäten und weit auseinander gehenden sonstigen Interessen in einer Schule gefesselt zu halten. Wie der Zufall sie zusammengeführt hatte, mußte die Absicht sie zusammenhalten. Jeder von ihnen war in gesellschaftlicher Hinsicht auf sich gestellt; denn trotz allem Streben nach Freundschaft lösten sich die Bündnisse, die auch immer nur einzelne unter ihnen verbanden, sehr bald auf. Und ebenso in geistiger Hinsicht: Aus der Kenntnis eines Romantikers kann man keinen der anderen verstehen; oder was lehrt das Studium Wilhelm Schlegels für Novalis, das seines Bruders für Ludwig Tieck? Man tut diesen Dichtern und Denkern bitter unrecht, wenn man sie in eine „Schule" einzwängen will, ehe man das Vorhandensein einer solchen wirklich bewiesen hat; denn man raubt ihnen dadurch das Recht ihrer Individualität, und Rudolf Haym durfte seinem nicht genug zu preisenden Werke um so weniger den Titel „Die romantische

Schule“ geben, als er sogar noch Hölderlin und andere mit hereinzieht. Will man aber, was dringend einmal geschehen muß, die Frage beantworten, inwieweit diese Männer nun wirklich zusammengehören oder auseinandergehen, dann muß man untersuchen, wie sich jeder einzelne von ihnen zu jedem einzelnen der Probleme stellt, die sie gemeinsam beschäftigt haben. Erst dann wird man Klarheit über die Romantik als „Schule“ gewinnen, und zur Beantwortung dieser Frage mag auch die vorliegende Untersuchung als eine Vorarbeit dienen.

Die Beschäftigung mit der Kunst des jungen Goethe zeigt deutlich die geistigen Differenzen der Romantiker. Man kann kaum eine verschiedenere Stellung zu diesem Dichter einnehmen als Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. Was dem einen der Inbegriff aller Poesie ist, erscheint dem anderen von höchstens historischem Interesse. Während August Wilhelm den „Werther“ als bedauerliches Schwächeprodukt ansieht und den „Faust“ für das Gewaltigste hält, was Menschengeist ersinnen kann, nennt Tieck jenen den Gipfelpunkt der Dichtung und läßt das Lob dieses nur bedingt gelten, natürlich soweit bei seiner allgemeinen Bewunderung überhaupt von Bedingungen die Rede sein kann. Der Gründe, die die Mannigfaltigkeit der romantischen Anschauungen erklären, sind viele; sie sind zu suchen in dem persönlichen Verhältnis zu Goethe, in den Grundlagen der Bildung, in den geistigen Eigentümlichkeiten, in den Prinzipien der Kunstlehren; und vieles kommt da noch hinzu, was Novalis den Realismus, Friedrich den Naturalismus, Tieck die Antike in Goethes Schaffen bekämpfen läßt. Ebenso verschieden, wie der junge Goethe auf die Ideen der Romantiker gewirkt hat, ebenso auf ihre Dichtungen: Tieck, Schelling, der junge Novalis, Wackenroder suchen bewußt und unbewußt Meisterwerke der Goetheschen Jugendepoche nachzuahmen, die Brüder Schlegel wollen die antikisierenden Dramen im „Ion“ und „Alarkos“ kopieren. Es ist nicht notwendig, diese Differenzen noch weiter zu verfolgen; so viel ist klar, daß die Romantiker betreffs der Bedeutung, die der junge Goethe für ihr Geistesleben gehabt hat, sich [illegible]

Je deutlicher diese Erkenntnis is[illegible]
muß hervorgehoben werden, inwieweit [illegible]

der Romantiker übereinstimmen. Es ist schon bemerkt worden, daß den Brüdern Schlegel gemeinsam ist, die Objekte der Kunst und Literatur historisch zu untersuchen. Diese historische Betrachtungsweise hatte sie die Progressivität und die Universalität in Goethes Schaffen erkennen gelehrt. Wo sie also diese Prinzipien Goethescher Kunst in seinen Werken nicht fanden, da mußte ihr Verständnis versagen und ihr Lob verstummen. Weil ihnen der „Werther" durchaus als der Schlußstein einer Entwicklungsreihe erschien — was er ja auch nach heutiger Auffassung ist —, so konnten sie ihn in Goethes progressiver Kunst nicht unterbringen. Freilich ganz genügten diese Tendenzen ihrer Betrachtung von Goethes Oeuvre noch nicht zum vollen Verständnis. Romantische Elemente, wie Nationalität, Objektivität, Volkspoesie, Mittelalter und viele andere mußten hinzukommen, um ein wirkliches Verstehen zu ermöglichen, das nunmehr nur noch durch äußere Ursachen getrübt werden konnte. Weil also der „Götz von Berlichingen" der Beginn einer Entwicklungsreihe war, somit die Bedingung der Progressivität erfüllte, weil er universal war und doch innere Einheit besaß, weil er wenigstens relativ objektiv war, weil er national war, weil auch er sich zum Mittelalter hinwandte, weil er Elemente der Volkspoesie aufgenommen hatte, kurz weil er so und so viel romantische Forderungen erfüllte, deshalb können ihm die Kritiker ihre Bewunderung nicht versagen. Und ebenso oder ähnlich verhält es sich mit dem „Faust", mit dem „Egmont", mit der Lyrik. Die „Claudine" ist durch und durch romantisch; in den Satiren finden sie Heuchelei und Empfindsamkeit, Philistertum und Dummheit bekämpft, Feinde, gegen die auch sie mit allen Waffen stritten. Dadurch aber, daß sie sich nicht einer blinden und billigen Begeisterung überließen, sondern zu verstehen suchten, und da, wo sie nicht verstanden, lieber darüber weg sahen, haben ihre Urteile feste Gestalt und bedingte Gültigkeit erhalten. Denn alles das, was sie in jenen Dichtungen fanden und des Lobes für würdig hielten, ist zum größten Teil dasselbe, worauf sich noch heutzutage unsere Bewunderung des jungen Goethe gründet. Auch wir betonen immer wieder die innere Einheit bei der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen im

„Götz“ oder im „Faust“; auch wir erkennen die Volkspoesie als Grundlage von Goethes Lyrik an; auch wir sind noch mit Herz und Seele bei dem lustigen Satirenkampf des übermütigen Stürmers und Drängers. Ganz abgesehen davon, daß schon die Schlegel erkannt haben, wie sich Goethe mit seinen Helden identifiziert oder wie er seine Stoffe an die Gegenwart anzuknüpfen liebt, Erkenntnisse, die dann Ludwig Tieck weiter vermittelt hat. Überhaupt hat sich dieser in allen Punkten, wo die Schlegel dem jungen Goethe zustimmen, ihnen angeschlossen. Die Grundlage seiner Bewunderung war ja eine ganz andere; nachträglich begründet er sie mit den Lehren der Schlegel und sucht diese Lehren zu verbreiten. Darin besteht sein Verdienst; ferner aber erweiterte er besonders die ästhetische Betrachtungsweise, freilich erst zu einer Zeit, als die wissenschaftliche Beschäftigung mit Goethe schon gebräuchlicher geworden war. Wenn wir nun heutzutage, um darauf zurückzukommen, die Jugendwerke Goethes mit denselben Augen ansehen wie die Romantiker, wenn wir also nach unserer Meinung das richtige Verständnis dafür haben — ist es ihr Verdienst? Oder wären wir auch ohne romantisches Goethestudium ebenso weit? Wer will das beantworten?! — Der Ruhm der Romantiker aber ist noch fester begründet. Indem sie Goethe historisch betrachteten, erkannten sie die Epochen seiner Kunst; und so waren sie es, die, wenn auch nicht den Namen, so doch den Begriff des „jungen Goethe“ geschaffen haben, einen Begriff, der um so merkwürdiger ist, als er einzig in der Literaturgeschichte dasteht. Denn noch heute fassen wir von keinem Dichter eine Epoche als ein besonderes und noch dazu überaus wichtiges Element der Literaturgeschichte; wo wir etwa noch vom „jungen Herder“ oder „jungen Schiller“ sprechen, übrigens Begriffe, die ebenfalls den Romantikern (besonders Tieck) schon bekannt waren, da geschieht es lediglich aus biographischen Rücksichten. Unsere heutige Erkenntnis des „jungen Goethe“ stammt allerdings wohl aus „Dichtung und Wahrheit“; aber waren bei ihrer Bildung durch Goethe selbst nicht vielleicht romantische Anschauungen von Einfluß? Und nicht nur die Wissenschaft von Goethes Entwicklung und von seiner Kunst

haben die Romantiker eingeleitet; sie sind auch die ersten Goethephilologen, indem sie die verschiedenen Fassungen seiner Werke in Vergleich setzen und diese Arbeit als notwendig hinstellen. Zwar vergaßen bei einer Neuausgabe von Goethes Schriften auch andere Kritiker nicht, auf Änderungen und Umarbeitungen hinzuweisen; aber zur historischen Erkenntnis sie zu benutzen, verstanden sie nicht. Es wird ja einmal eine Geschichte der Goethephilologie geschrieben werden; ihr seien alle diese Probleme empfohlen, die hier nur angedeutet werden konnten. Aber diese Andeutungen genügen, um festzustellen, daß, während die Romantiker betreffs der Bedeutung, die die Kunst des jungen Goethe für ihr Geistesleben hatte, vollkommen auseinandergehen, sie in dem, was sie für das Verständnis dieser Kunst geleistet haben, wieder zusammentreffen. Also hinsichtlich dessen, was der junge Goethe für sie war, zersplittern sie sich, dessen, was sie für den jungen Goethe waren, vereinigen sie sich. Für das Problem der romantischen „Schule" hieraus einen Schluß zu ziehen, wäre voreilig.

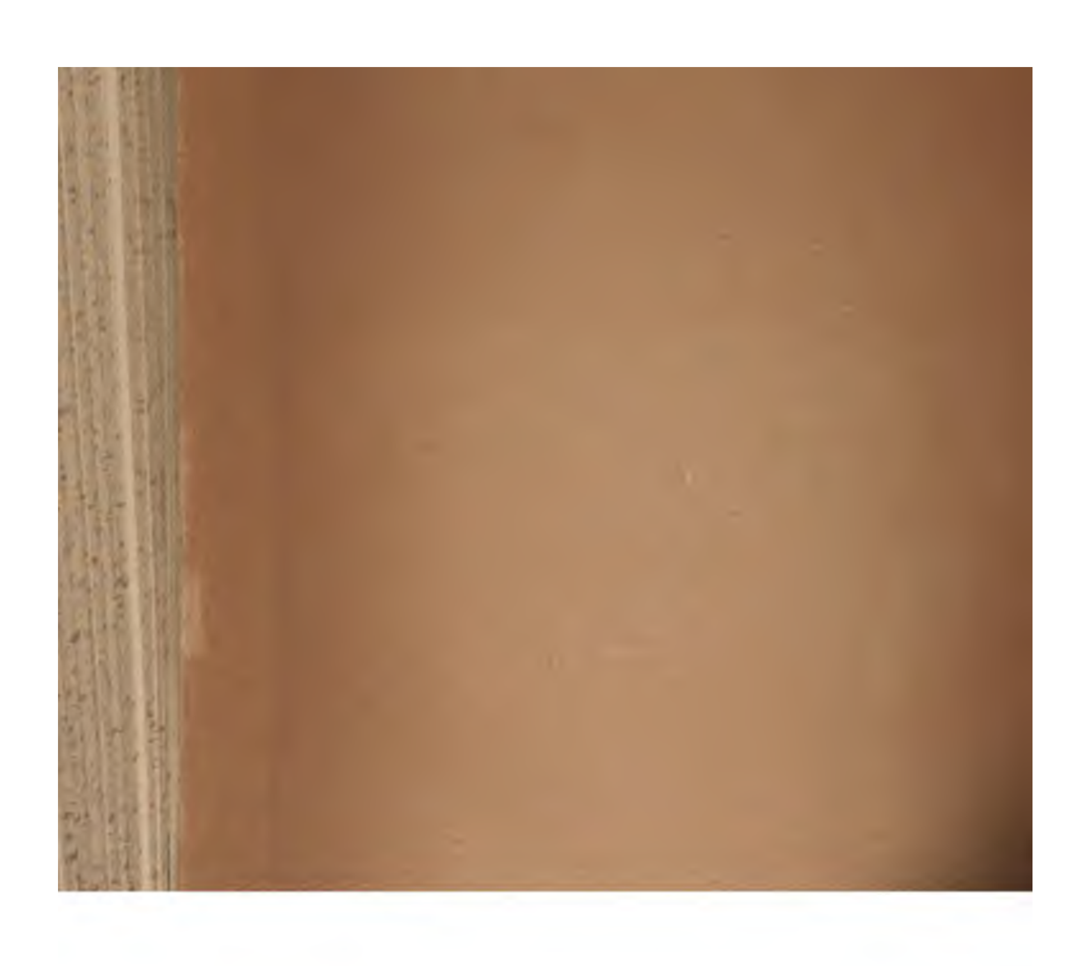
Dieses Problem muß ungelöst gelassen werden wie so viele andere, die im Laufe dieser Arbeit aufgetaucht sind. Denn das ist ja das Wesen aller Wissenschaft, daß aus der Lösung eines Problems unzählige neue erwachsen — und Beschränkung ist das Ende. Des alten Goethe tröstende und sich bescheidende Weisheit steht daher auch hier am rechten Platze:

„Will mich jedoch des Worts nicht schämen:
Wir tasten ewig an Problemen."



Register.

Abkürzungen: AWS = Aug. Wilh. Schlegel, Car = Caroline Schl., Dor = Dorothea Schl., FS = Friedr. Schl., Nov = Novalis, Schg = Schelling, Schlm = Schleiermacher, Wack = Wackenroder.









830.5
F73
v.33-3